Н. А. РИМСКІЙ-КОРСАКОВЪ

ОСНОВЫ ОРКЕСТРОВКИ

С ПАРТИТУРНЫМИ ОБРАЗЦАМИ

ИЗЪ СОБСТВЕННЫХЪ СОЧИНЕНІЙ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

МАКСИМИЛІАНА ШТЕЙНБЕРГА

I

(ТЕКСТЪ)

РОССІЙСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА
Берлинъ. Москва. С.-Петербургъ.
1913

Типографія М. М. Стасюлевича, Спб., Вас. остр., 5 лин., 28.

СОДЕРЖАНІЕ.

стр.

стр.

Предисловіе редактора.

Мысль объ учебникѣ оркестровки неоднократно занимала Н. А. Римскаго-Корсакова въ теченіе его музыкальной дѣятельности. Сохранилась толстая тетрадь въ 200 страницъ, исписанныхъ мелкимъ почеркомъ, относящаяся къ 1873—74 годамъ. Тетрадь эта заключаетъ въ себѣ введеніе, касающееся общихъ вопросовъ акустики, далѣе классификацію духовыхъ инструментовъ и, наконецъ, подробное описаніе устройства и аппликатуры флейтъ различныхъ системъ, гобоя, кларнета и валторны [1]).

Въ „Лѣтописи моей музыкальной жизни" (изд. I, стр. 120), мы находимъ слѣдующія строки, посвященныя этому труду: ...„Я задумалъ приняться за составленіе по возможности полнаго учебника инструментовки и съ этой цѣлью составлялъ различные наброски, записи и чертежи, относящіеся до подробнаго объясненія техники инструментовъ. Мнѣ хотѣлось повѣдать міру по этой части не менѣе какъ *все*. Составленіе такого руководства или, лучше сказать, эскизовъ его заняло у меня не мало времени во весь сезонъ 1873—74 годовъ. Прочитавъ кое-что у Тиндаля и Гельмгольца, я написалъ введеніе къ моему сочиненію, въ которомъ старался изложить акустическіе законы, касающіеся основаній музыкальныхъ инструментовъ. Сочиненіе должно было начинаться съ подробныхъ монографій инструментовъ по группамъ, съ чертежами

[1]) Рукопись эта передана мнѣ А. К. Глазуновымъ и, въ случаѣ учрежденія музея Н. А. Римскаго-Корсакова, будетъ помѣщена туда.

и таблицами, съ описаніемъ всѣхъ употребительныхъ въ настоящее время системъ. О второй части сочиненія, гдѣ должно было говориться о комбинаціяхъ инструментовъ, я еще и не думалъ. Но вскорѣ я увидѣлъ, что зашелъ слишкомъ далеко. Особенно въ деревянныхъ духовыхъ оказывалось несмѣтное множество системъ; въ сущности, у каждаго мастера или каждой фабрики имѣется своя собственная система. Прибавляя какой-нибудь лишній клапанъ, мастеръ снабжаетъ свой инструментъ или новой трелью, или облегчаетъ какой-нибудь пассажъ, затруднительный на инструментахъ другихъ мастеровъ. Разобраться въ этомъ не было никакой возможности. Въ группѣ мѣдныхъ духовыхъ я встрѣтилъ инструменты о 3-хъ, 4-хъ и 5-ти пистонахъ; строй этихъ пистоновъ не всегда одинаковъ у инструментовъ разныхъ фирмъ. Все это описать рѣшительно не хватало силъ; да и какая была бы въ этомъ польза для читающаго мой учебникъ? Всѣ эти подробныя описанія всевозможныхъ системъ, ихъ выгодъ и невыгодъ спутали бы окончательно желающаго чему-нибудь научиться. Естественно явился бы у него вопросъ: на какіе же инструменты писать? Что же возможно и что не практично? И со злобой онъ швырнулъ бы мой толстѣйшій учебникъ. Такія размышленія мало по малу охладили меня къ моему труду и, побившись надъ нимъ съ годъ, я бросилъ его“.

Въ 1891 году Н. А., уже вполнѣ законченный и признанный художникъ, авторъ „Снѣгурочки“, „Млады“, „Шехеразады“, вооруженный всѣми средствами оркестровой техники, имѣя за собой 20-ти-лѣтній педагогическій опытъ,—снова возвращается къ мысли объ учебникѣ инструментовки. Наброски дѣлались, повидимому, въ разное время, въ теченіе 1891—93 годовъ; время это совпадаетъ съ перерывомъ въ композиторской дѣятельности Николая Андреевича послѣ постановки „Млады“. Самые эскизы, о которыхъ въ „Лѣтописи“ мы не находимъ ничего, кромѣ отрывочныхъ намековъ, сохранились въ трехъ нотныхъ тетрадяхъ. Изъ нихъ заимствовано неоконченное предисловіе автора (1891 г.), помѣщаемое въ настоящей книгѣ и заключающее въ себѣ весьма важныя и остроумныя мысли [1]).

Какъ видно изъ „Лѣтописи“ (стр. 297), общее угнетенное состояніе автора, связанное съ различными событіями этого періода, отразилось и на отношеніи Н. А. къ своему труду. Неудовлетворенный своими набросками, Н. А. уничтожилъ значительную часть ихъ и снова забросилъ учебникъ.

Въ 1894 году Н. А. сочиняетъ „Ночь передъ Рождествомъ“, и съ этого времени начинается самый плодотворный періодъ его творческой дѣятельности. Въ теченіе этого періода Н. А. всецѣло былъ поглощенъ сочиненіемъ. Не успѣвалъ онъ окончить одну оперу, какъ уже въ головѣ созрѣвалъ планъ дальнѣйшихъ. Лишь въ 1905 году, опять-таки подъ вліяніемъ внѣшнихъ событій, снова наступаетъ перерывъ въ композиторской дѣятельности Н. А., и снова всплываетъ вопросъ объ учебникѣ инструментовки. Уже въ 1891 году, какъ видно изъ сохранившихся набросковъ, планъ сочиненія былъ избранъ совершенно иной, чѣмъ предполагалось раньше. Мысль о подробномъ описаніи технической стороны отдѣльныхъ инструментовъ была оставлена, и главное вниманіе обращено на ученіе о тембрахъ и ихъ сочетаніяхъ.

Подробный планъ учебника былъ измѣняемъ много разъ; въ бумагахъ Н. А. этотъ планъ сохранился въ нѣсколькихъ видахъ. Лѣтомъ 1905 года Н. А. приступилъ къ осуществленію своего давнишняго намѣренія и набросалъ начерно шесть главъ учебника, которыя и легли въ основу настоящей книги. На этомъ, однако, дѣло опять остановилось; наброски учебника были отложены въ сторону. Въ „Лѣтописи“ Н. А. объясняетъ это неподходящимъ настроеніемъ и чувствомъ утомленія. „Руководство къ оркестровкѣ пріостановилось. Съ одной стороны не ладилась его форма, съ другой — хотѣлось дождаться постановки „Китежа“, чтобы почерпнуть изъ него нѣкоторые образцы“ (стр. 360).

[1]) Это предисловіе уже было напечатано ранѣе (Н. А. Римскій-Корсаковъ. Музыкальныя статьи и замѣтки. Спб. 1911 г.).

Такъ прошло время до осени 1906 года. Снова наступилъ подъемъ творческихъ силъ: сочиненіе „Золотого пѣтушка", начатое осенью, быстро подвигалось впередъ и всецѣло поглощало Н. А. въ теченіе всей зимы и лѣта 1907 года. По окончаніи партитуры осенью 1907 года Н. А. опять начинаетъ подумывать объ учебникѣ. Работа, однако, подвигалась плохо; Н. А. сомнѣвался въ цѣлесообразности избраннаго плана и, несмотря на настоянія друзей и учениковъ, не рѣшался приступить къ окончательной отдѣлкѣ книги. Постоянное недомоганіе, признакъ грозной болѣзни, начавшееся въ декабрѣ 1907 года, мѣшало энергичной работѣ. Большая часть времени уходила на перечитываніе старыхъ набросковъ и на классификацію образцовъ. Въ двадцатыхъ числахъ мая, переѣхавъ на лѣто въ свое имѣніе Любенскъ (Спб. губ.) и едва оправившись отъ третьяго мучительнаго припадка грудной жабы, Н. А. приступилъ наконецъ къ обработкѣ и переписыванію начисто первой главы учебника. Глава эта была закончена 7-го іюня около 4-хъ часовъ дня; въ ту же ночь послѣдовалъ четвертый, самый сильный припадокъ болѣзни, окончившійся смертью.

На мою долю выпало счастье приготовить къ печати этотъ *послѣдній* трудъ Николая Андреевича. Выпуская нынѣ въ свѣтъ „Основы оркестровки", я считаю нужнымъ сказать нѣсколько словъ о существенныхъ чертахъ этой книги, а также о той редакціонной работѣ, которую мнѣ пришлось выполнить.

На первомъ вопросѣ я не буду долго останавливаться. Какъ читатель увидитъ изъ оглавленія, трудъ этотъ, помимо примѣровъ, отличается отъ другихъ руководствъ главнымъ образомъ систематизаціей матеріала не по оркестровымъ группамъ (какъ напр., у Геварта), а по *отдѣльнымъ элементамъ музыкальнаго содержанія*. Особо разсмотрѣна оркестровка элементовъ мелодическихъ и гармоническихъ (главы II и III) а также различные частные случаи общей оркестровой фактуры (гл. IV).

Послѣднія двѣ главы посвящены оперной музыкѣ; изъ нихъ шестая является какъ бы добавленіемъ и прямого отношенія къ предыдущему изложенію не имѣетъ.

Заглавіе книги Н. А. мѣнялъ нѣсколько разъ и въ концѣ концовъ ни на чемъ опредѣленномъ не остановился. Настоящее заглавіе, мнѣ кажется, лучше всего объясняетъ содержаніе этого труда. Это дѣйствительно „основы" въ полномъ смыслѣ слова. Пусть не ждутъ отъ этой книги разоблаченія „секретовъ" великаго инструментатора: „инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя", говоритъ самъ авторъ въ предисловіи къ своему труду.

Однако, поскольку во всякомъ искусствѣ элементы творчества тѣсно переплетаются съ элементами техники, книга эта можетъ очень многое открыть изучающему оркестровку. Н. А. Римскій-Корсаковъ неоднократно повторялъ, что, въ сущности, *хорошая оркестровка есть хорошее голосоведеніе*. Помимо этого можно научить еще развѣ простѣйшему искусству примѣненія отдѣльныхъ тембровъ и ихъ комбинацій; далѣе же область ученія кончается. Въ этомъ смыслѣ настоящая книга даетъ почти все, что требуется изучающему оркестровку, если не считать нѣкоторыхъ вопросовъ, которыхъ Н. А. не успѣлъ затронуть. Къ таковымъ вопросамъ я отношу оркестровку полифоническаго музыкальнаго содержанія, а также фигурацію гармоническую и мелодическую. До извѣстной степени, однако, разрѣшеніе этихъ вопросовъ вытекаетъ изъ содержанія II и III главъ настоящаго труда. Я не хотѣлъ обременять первое изданіе книги чрезмѣрными дополненіями; если бы таковыя понадобились, ихъ можно будетъ [illegible]очить въ послѣдующее изданіе. Такимъ образомъ мнѣ пришлось прежде всего обработать и приготовить къ печати черновые эскизы Н. А., сдѣланные лѣтомъ 1905 г. Эти эскизы представляютъ довольно связное изложеніе всѣхъ шести главъ книги. Первую главу, какъ уже упомянуто выше, авторъ успѣлъ обработать передъ самой своей кончиной; глава эта вошла въ настоящую книгу въ нетронутомъ видѣ, если не считать самыхъ незначительныхъ

измѣненій въ слогѣ. Въ остальныхъ пяти главахъ я старался, по возможности, сохранить текстъ подлинныхъ набросковъ, мѣстами лишь мѣняя порядокъ изложенія и внося короткія дополненія тамъ, гдѣ это представлялось необходимымъ. Набросками 1891—93 годовъ мнѣ почти не пришлось воспользоваться: всѣ они слишкомъ отрывочны, а по содержанію, въ общемъ, соотвѣтствуютъ позднѣйшей редакціи.

Считаю нужнымъ остановиться нѣсколько подробнѣе на партитурныхъ образцахъ настоящей книги. Таковые образцы первоначально предполагалось приводить изъ сочиненій Глинки и Чайковскаго, какъ о томъ свидѣтельствуетъ надпись въ одной изъ тетрадей 1891 года; затѣмъ сюда были присоединены сочиненія Бородина и Глазунова. Мысль о примѣрахъ исключительно изъ собственныхъ сочиненій созрѣвала у Н. А. постепенно въ теченіе многихъ лѣтъ. Причины, приведшія къ такой мысли, авторъ отчасти объясняетъ въ предисловіи къ послѣдней редакціи учебника (1905 г.), также неоконченномъ. Можно однако привести и другіе доводы въ пользу этой мысли. Съ одной стороны, избирая для примѣровъ своего руководства сочиненія вышеуказанныхъ четырехъ композиторовъ, Н. А. долженъ былъ считаться съ индивидуальными особенностями оркестровки каждаго изъ нихъ, часто весьма значительными; это, во-первыхъ, повело бы къ большимъ затрудненіямъ въ изложеніи; во-вторыхъ, оставалось бы непонятнымъ, почему въ учебникѣ обойдены партитуры западно-европейскихъ композиторовъ, хотя бы, напр., Р. Вагнера, къ оркестровкѣ котораго Н. А. всегда относился съ великимъ восхищеніемъ. Съ другой стороны Н. А. не могъ не сознавать, что его собственныя сочиненія даютъ вполнѣ достаточный матеріалъ для образцовъ всевозможныхъ пріемовъ оркестровки, въ то же время *объединенныхъ одной опредѣленной системой*. Здѣсь не мѣсто входить въ разсмотрѣніе достоинствъ этой системы: „школа“ Н. А. Римскаго-Корсакова на виду у всѣхъ; яркая красочная оркестровка русскихъ и въ значительной степени французскихъ композиторовъ послѣдняго времени большей частью предста-

вляетъ лишь дальнѣйшее развитіе пріемовъ Н. А., въ свою очередь считавшаго своимъ духовнымъ отцомъ геніальнаго русскаго оркестратора—Глинку.

Списокъ образцовъ, найденный въ бумагахъ Н. А. оказался далеко не полнымъ; многіе отдѣлы были иллюстрированы недостаточно, къ другимъ—совсѣмъ не было подыскано примѣровъ. Не было обозначено, какіе примѣры слѣдуетъ помѣстить въ книгѣ въ видѣ партитурныхъ отрывковъ, и какіе — въ видѣ ссылокъ на опредѣленныя мѣста подлинныхъ партитуръ. Размѣры отдѣльныхъ образцовъ также нигдѣ не были указаны. Все это, такимъ образомъ, пришлось выполнить редактору. Выборъ примѣровъ оказался для меня связаннымъ со множествомъ сомнѣній и колебаній: чрезвычайно трудно было остановиться на опредѣленныхъ образцахъ изъ сочиненій автора, гдѣ каждая страница являетъ прекрасные примѣры того или иного оркестроваго пріема. При этомъ, однако, я руководился слѣдующими соображеніями, согласными съ мыслью самого автора: во-первыхъ, чтобы образцы были по возможности простые, не отвлекающіе вниманіе учащагося спеціальными эффектами; во-вторыхъ, чтобы одинъ и тотъ же образецъ по возможности подходилъ къ разнымъ отдѣламъ книги. Далѣе, я старался прежде всего помѣстить въ книгѣ партитурные отрывки, намѣченные самимъ авторомъ. Таковыхъ во второмъ томѣ имѣется 214, тогда какъ 98 прибавлено мною. Образцы приведены главнымъ образомъ изъ музыкально-драматическихъ произведеній Н. А., такъ какъ объемистыя оперныя партитуры гораздо труднѣе достать читателю, чѣмъ партитуры симфоническихъ сочиненій [1]).

Въ концѣ второго тома мною приложены три таблицы, показывающія различное расположеніе большихъ аккордовъ tutti; всѣ же добавленія въ текстѣ обозначены звѣздочкой.

Полагаю, что внимательное изученіе партитурныхъ отрыв-

[1]) Въ послѣднее время издательство М. П. Бѣляева приступило къ выпуску въ свѣтъ симфоническихъ произведеній Н. А. Римскаго-Корсакова въ карманномъ форматѣ in 16°.

ковъ второго тома можетъ принести учащемуся значительную пользу еще *до* ознакомленія съ подлинными партитурами различныхъ авторовъ. Въ общемъ же, изученіе книги, конечно, должно итти параллельно съ чтеніемъ партитуръ.

Мнѣ осталось сказать нѣсколько словъ о выраженномъ въ предисловіи къ послѣдней редакціи намѣреніи Н. А. приводить указанія также на неудачные моменты оркестровки въ собственныхъ партитурахъ. Николай Андреевичъ неоднократно въ разговорѣ высказывалъ мысль о педагогическомъ значеніи разсмотрѣнія подобныхъ моментовъ. Эта часть труда осталась, однако, не выполненной. Редактируя настоящую книгу, я не счелъ возможнымъ взять на себя подборъ подобныхъ образцовъ, а потому приведу лишь два примѣра, намѣченные самимъ авторомъ: 1) „*Сказка о царѣ Салтанѣ*" [220], тактъ 7—тема мѣдныхъ слабо выдѣляется, благодаря паузѣ у тромбоновъ (легко исправимо, если не прерывать тромбоновъ); 2) „*Золотой пѣтушокъ*" [233], такты 10-14—контръ-тема у альтовъ и віолончелей, удвоенныхъ деревянными, почти не слышна при соблюденіи указанныхъ динамическихъ оттѣнковъ мѣдной группы. Можно указать еще на образецъ № 75 этой книги, о которомъ см. примѣчаніе на стр. 69 текста. Этими ссылками я долженъ ограничиться.

Въ заключеніе настоящихъ строкъ я хочу выразить глубочайшую благодарность Надеждѣ Николаевнѣ Римской-Корсаковой, довѣрившей мнѣ редактированіе этого труда и тѣмъ давшей мнѣ возможность хотя бы въ слабой степени исполнить священный долгъ передъ памятью незабвеннаго учителя.

Максимиліанъ Штейнбергъ.

С.-Петербургъ, декабрь 1912 г.

Изъ предисловія автора 1891 года.

Наше, послѣвагнеровское время — время яркаго и живописнаго колорита въ оркестрѣ. Г. Берліозъ, М. Глинка, Фр. Листъ, Р. Вагнеръ, французскіе новѣйшіе композиторы—Делибъ, Бизэ и др., новая русская школа—Бородинъ, Балакиревъ, Глазуновъ и Чайковскій—двинули эту сторону искусства до крайнихъ предѣловъ яркости, образности и звуковой красоты, затемнивъ собою въ этомъ отношеніи прежнихъ колористовъ—Вебера, Мейербера и Мендельсона, генію которыхъ они, конечно, обязаны въ своемъ прогрессѣ. При составленіи моей книги я имѣлъ главною цѣлью выяснить подготовленному читателю главныя основанія живописной и яркой оркестровки нашего времени, посвятивъ значительную часть ученью о звучностяхъ (тембрахъ) и оркестровыхъ сочетаніяхъ.

Я старался выяснить, какъ достичь такой-то звучности, какъ достичь желаемой ровности и требуемой силы, а также выяснить характеръ движенія фигуръ, рисунковъ, узоровъ, наиболѣе соотвѣтствующихъ каждому инструменту и каждой оркестровой группѣ, обобщивъ все это въ возможно короткихъ и ясныхъ правилахъ, словомъ — дать желающему возможно хорошо разработанный матеріалъ. Тѣмъ не менѣе я не берусь научить кого бы то ни было прилагать этотъ матеріалъ къ художественнымъ цѣлямъ, къ поэтическому языку музыкальнаго искусства. Подобно тому, какъ учебникъ гармоніи, контрапункта или формъ даетъ учащемуся гармоническій и контрапунктическій матеріалъ, архитектоническій и формальный, и

правильные технические пріемы, но никого не научитъ талантливо сочинять, такъ и учебникъ инструментовки можетъ научить лишь дать аккордъ извѣстнаго тембра, звучно и ровно расположенный, выдѣлить мелодію на гармоническомъ фонѣ, дать подходящее движеніе данной группѣ, словомъ—выяснить всѣ подобные вопросы, но онъ не можетъ никого научить художественно и поэтично инструментовать. Инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя.

Какъ неправильно думаютъ многіе, говоря: такой-то композиторъ прекрасно инструментуетъ или такое-то (оркестровое) сочиненіе отлично инструментовано. Да вѣдь инструментовка есть одна изъ сторонъ *души самого сочиненія*. Само сочиненіе задумано оркестрово и въ самомъ своемъ зачатіи уже обѣщаетъ извѣстныя оркестровыя краски, присущія ему одному и одному его творцу. Развѣ возможно сущность музыки Вагнера отдѣлить отъ его оркестровки? Да это все равно, что сказать: такая-то картина такого-то художника отлично имъ *разрисована* красками.

Между новѣйшими и прежними композиторами сколько есть такихъ, у которыхъ колоритъ, въ смыслѣ живописности звука, отсутствуетъ; онъ, такъ сказать, внѣ ихъ творческаго кругозора, а между тѣмъ, развѣ можно сказать, что они *не знаютъ* оркестровки? Многіе изъ нихъ, можетъ быть, лучше знаютъ ее, чѣмъ нѣкоторые колористы. Неужели І. Брамсъ не умѣетъ оркестровать? Но у него нѣтъ яркой и живописной звучности; значитъ, потребности и стремленія къ ней нѣтъ въ самомъ присущемъ ему способѣ творчества.

Тутъ есть тайна, которой никого не научить, и обладающій ею даже обязанъ свято сохранять ее и не пытаться унижать научными разоблаченіями.

Здѣсь умѣстно будетъ сказать о часто встрѣчаемомъ явленіи: оркестровкѣ чужихъ сочиненій по наброскамъ сочинителя. Оркеструющій по такимъ наброскамъ долженъ проникнуться мыслью сочинителя, угадать его неосуществленныя намѣренія и, приведя ихъ въ исполненіе, тѣмъ самымъ развить и докончить мысль, зарожденную самимъ творцомъ и положенную имъ въ основу своего произведенія. Такая оркестровка есть тоже творчество, хотя подчиненное другому, чужому. Оркестровка же

сочиненій, вовсе не предназначавшихся авторомъ для оркестра, есть напротивъ дурная и нежелаемая сторона дѣла, но въ эту ошибку впадали и впадаютъ многіе [1]). Во всякомъ случаѣ это низшая отрасль оркестровки, подобная раскрашиванію фотографій и гравюръ. Конечно, и раскрасить можно лучше и хуже.

На мою долю выпала многосторонняя практика и хорошая школа оркестровки. Во-первыхъ всѣ сочиненія мои прослушивались мною въ исполненіи образцоваго оркестра петербургской русской оперы; во-вторыхъ, переживая разныя музыкальныя вѣянья, я оркестровалъ для всевозможныхъ составовъ, начиная съ самаго скромнаго (опера моя „Майская ночь" написана для натуральныхъ валторнъ и трубъ) и кончая самымъ роскошнымъ; въ третьихъ, въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ я, завѣдуя хорами военной музыки Морского вѣдомства, имѣлъ возможность изучить духовые инструменты; въ четвертыхъ, подъ моимъ руководствомъ образовался ученическій оркестръ, отъ самаго младенческаго состоянія достигшій возможности исполнять недурно сочиненія Бетховена, Мендельсона, Глинки и другихъ. Это и заставило меня предложить мой трудъ, какъ выводъ изъ всей моей практики.

Въ основаніе этого сочиненія приняты слѣдующія основныя положенія.

I. *Въ оркестрѣ нѣтъ дурныхъ звучностей.*

II. *Сочиненіе должно быть написано удобоисполнимо;* чѣмъ легче, практичнѣе партіи исполнителей, тѣмъ болѣе достижимо художественное выраженіе мысли сочинителя [2]).

III. *Сочиненіе должно писаться на дѣйствительно существующій оркестровый составъ* или *на дѣйствительно желаемый*

---

[1]) Въ рукописи противъ этой фразы поставленъ вопросительный знакъ. *Примѣч. ред.*

[2]) А. К. Глазуновъ остроумно характеризуетъ различныя степени достоинства оркестровки, раздѣляя таковую на три главные разряда: 1) оркестровку, звучащую хорошо при мало-мальски исправномъ исполненіи, а при надлежащемъ разучиваніи—восхитительно, 2) оркестровку, эффекты которой выходитъ лишь при особыхъ заботахъ и стараньи капельмейстера и исполнителей, и 3) оркестровку, которая при всемъ стараньи со стороны капельмейстера и исполнителей, все-таки выходитъ неудовлетворительно. Конечно, идеаломъ для оркеструющаго долженъ служить лишь первый разрядъ. *Примѣч. автора.*

(если авторъ имѣетъ въ виду ввести что-либо новое), а не призрачный, что дѣлаютъ до сихъ поръ многіе, помѣщая въ свои партитуры мѣдные инструменты неупотребительныхъ строевъ, на которыхъ партіи оказываются исполнимыми только оттого, что играются не тѣми строями, для которыхъ онѣ предназначены авторомъ.

Трудно предложить въ дѣлѣ самообученія инструментовкѣ какой-либо методъ. Въ общемъ желателенъ постепенный переходъ отъ простой оркестровки къ болѣе и болѣе сложной.

Большею частью занимающійся оркестровкой переживаетъ слѣдующіе фазисы развитія: 1) періодъ стремленія къ ударнымъ инструментамъ—низшая ступень; въ нихъ онъ полагаетъ всю прелесть звука и на нихъ возлагаетъ всѣ свои надежды; 2) періодъ любви къ арфѣ—всякій аккордъ ему представляется необходимымъ удвоить звукомъ этого инструмента; 3) слѣдующій періодъ—обожаніе деревянныхъ и мѣдныхъ духовыхъ инструментовъ, стремленіе къ закрытымъ звукамъ, при чемъ струнные представляются или съ надѣтыми сурдинами, или играющими pizzicato; 4) періодъ высшаго развитія вкуса, всегда совпадающій съ предпочтеніемъ всему другому матеріалу смычковой группы, какъ самой богатой и выразительной. Противъ этихъ заблужденій—1-го, 2-го и 3-го періодовъ—слѣдуетъ бороться при самообученіи. Лучшимъ пособіемъ всегда будетъ служить чтеніе партитуръ и слушанье оркестровыхъ произведеній съ партитурой въ рукахъ. Здѣсь трудно установить какой-либо порядокъ. Слушать и читать слѣдуетъ все, а преимущественно новѣйшую музыку, она одна научитъ, какъ надо оркестровать, а старая дастъ полезные въ отрицательномъ смыслѣ примѣры. Веберъ, Мендельсонъ, Мейерберъ (въ „Пророкѣ"), Берліозъ, Глинка, Вагнеръ, Листъ и новѣйшіе композиторы французской и русской школъ—вотъ лучшіе образцы. Напрасно Берліозъ и Гевартъ изо всѣхъ силъ стараются приводить Глюковскіе примѣры. Языкъ этихъ примѣровъ слишкомъ старъ и чуждъ нашему современному музыкальному уху, поэтому не можетъ быть полезенъ. То же можно сказать о Моцартѣ и Гайднѣ (великомъ оркестраторѣ и отцѣ современной оркестровки).

Особнякомъ стоитъ великая фигура Бетховена. У него мы встрѣчаемъ львиные порывы глубокой и неистощимой оркестровой фантазіи, но выполненіе подробностей у него далеко позади его великихъ намѣреній. Его сквозящія трубы, неудобоисполнимые и неподходящіе интервалы валторнъ рядомъ съ геніальными штрихами смычковой группы и часто колоритнаго употребленія деревянныхъ духовыхъ соединяются въ цѣлое, въ которомъ учащійся наткнется на милліонъ противорѣчій.

Напрасно думаютъ, что начинающій не найдетъ въ современной оркестровкѣ Вагнера и другихъ поучительныхъ, простыхъ примѣровъ; нѣтъ, ихъ тамъ болѣе и они понятнѣе и совершеннѣе, чѣмъ въ такъ называемой классической литературѣ.

Изъ предисловія къ послѣдней редакціи.

Принимаясь за этотъ трудъ я имѣю въ виду освѣтить принципы современной оркестровки нѣсколько съ иной стороны, чѣмъ это дѣлается обыкновенно въ учебникахъ. Принципами этими я руководствовался при оркестровкѣ собственныхъ сочиненій и, желая подѣлиться нѣкоторыми мыслями съ молодыми композиторами и учениками, привожу примѣры изъ собственныхъ партитуръ или дѣлаю ссылки на нихъ, стараясь откровенно и объективно объяснить какъ удачные, такъ и неудачные ихъ моменты. Никому, какъ самому автору, не могутъ быть ближе извѣстны побужденія и намѣренія, руководившія имъ во время творчества. Наоборотъ, часто объясненія таковыхъ намѣреній, дѣлаемыя многими почтенными и основательными изслѣдователями, оказываются на мой взглядъ крайне неудовлетворительными. Многимъ простымъ явленіямъ придаютъ значеніе иногда черезъ чуръ философское, иногда не въ мѣру поэтическое. Часто благоговѣйное отношеніе къ авторскимъ именамъ старины (иногда отдаленной, а иногда и довольно близкой) заставляетъ выдавать неудачные примѣры за хорошіе, а случаи небрежности и недодуманности, легко объяснимые временнымъ несовершенствомъ техники и т. д., вызываютъ

многія строки натянутыхъ объясненій въ защиту, а иногда и въ прославленіе неудачнаго примѣра.

Я предназначаю эту книгу для лицъ, уже знакомыхъ съ техникою инструментовъ по прекрасному руководству Геварта или по другимъ имѣющимся у насъ учебникамъ, а также знакомыхъ нѣсколько съ партитурами оркестровыхъ сочиненій. Поэтому вопросовъ техники (аппликатуры, объема, способа издаванія звука и т. п.) я буду касаться лишь вскользь, попутно [1]). Главнымъ же содержаніемъ этого сочиненія будутъ: сочетанія инструментовъ, какъ въ отдѣльныхъ группахъ, такъ и въ цѣломъ оркестрѣ, достиженіе звучности, силы, ровности, выдѣленія голосовъ, разнообразія колорита и выразительности въ оркестровкѣ, въ примѣненіи, главнымъ образомъ, къ оперной музыкѣ.

[1]) Краткій обзоръ этихъ вопросовъ нынѣ составляетъ содержаніе I главы настоящей книги. *Примѣч. ред.*

Глава I.

ОБЩІЙ ОБЗОРЪ ОРКЕСТРОВЫХЪ ГРУППЪ.

А. Смычковые.

Составъ смычковаго квартета и численность его исполнителей въ современномъ оперномъ или концертномъ оркестрѣ представляются въ слѣдующемъ видѣ:

	Большой оркестръ.	Средній оркестръ.	Малый оркестръ.
Violini I . . .	16	12	8
„ II . . .	14	10	6
Viole	12	8	4
Violoncelli . .	10	6	3
Contrabassi . .	8—10	4—6	2—3

Число первыхъ скрипокъ въ большихъ оркестрахъ доходитъ до 20-ти и до 24-хъ, причемъ соотвѣтственно умножаются и прочіе смычковые инструменты. Такая численность, однако, ложится тяжестью на нормальный составъ деревянныхъ духовыхъ инструментовъ, число которыхъ въ такомъ случаѣ приходится удваивать. Но чаще встрѣчаются оркестры съ числомъ 1-хъ скрипокъ менѣе восьми, что является не-

желательнымъ, такъ какъ равновѣсіе между смычковой и духовой группами окончательно нарушается. Можно посовѣтовать композитору разсчитывать при оркестровкѣ на силу звучности смычковой группы согласно среднему составу. Въ случаѣ исполненія его партитуры бо́льшимъ составомъ,—онъ только выиграетъ, въ случаѣ исполненія меньшимъ,—менѣе проиграетъ.

Въ имѣющихся 5 партіяхъ смычковой группы число гармоническихъ голосовъ можетъ быть увеличено, помимо примѣненія двойныхъ, тройныхъ и четверныхъ нотъ въ каждой изъ партій,—дѣленіемъ каждой партіи на 2, 3, 4 и даже болѣе самостоятельныхъ партій или голосовъ (divisi). Чаще всего встрѣчается дѣленіе одной или нѣсколькихъ главныхъ партій, напр. 1-хъ или 2-хъ скрипокъ, альтовъ или віолончелей на 2 голоса, при чемъ исполнители или раздѣляются по пультамъ: 1, 3, 5 и т. д. пульты исполняютъ верхній голосъ, а 2, 4, 6 и т. д.—нижній; или правая сторона каждаго изъ пультовъ исполняетъ верхній, а лѣвая—нижній голосъ. Дѣленіе на 3 партіи (a 3) менѣе практично, такъ какъ число исполнителей каждой партіи не всегда дѣлится подцѣло на 3, и равное раздѣленіе нѣсколько затрудняется. Тѣмъ не менѣе для сохраненія единства тембра въ нѣкоторыхъ случаяхъ нельзя обойтись безъ раздѣленія на 3 голоса, и дѣло капельмейстера присмотрѣть за тѣмъ, чтобы дѣленіе было выполнено надлежащимъ образомъ. Лучше всего при дѣленіи партіи на 3 голоса означать въ партитурѣ, что данный кусокъ исполняется тремя или шестью пультами (Viol. I, 1, 2, 3 p.), или шестью или двѣнадцатью исполнителями (6 V-celli div. a 3) и т. п. Дѣленіе каждой партіи на 4 или болѣе голосовъ встрѣчается рѣдко и преимущественно въ piano, такъ какъ таковое дѣленіе значительно уменьшаетъ силу звучности смычковой группы.

Примѣчаніе. Въ оркестрахъ съ недостаточнымъ числомъ смычковыхъ исполненіе партитуръ, изобилующихъ мелкимъ дѣленіемъ квартета, становится крайне затруднительнымъ и не производитъ надлежащаго эффекта.

Divisi даетъ возможность образованія слѣдующихъ особыхъ группъ смычковыхъ:

a) Viol. I div. / Viol. II div. b) Viol. II div. / Viole div. c) Viole div. / V-celli div. d) V-celli div. / C.-bassi div.

Возможны и иныя сочетанія, встрѣчающіяся рѣже:

e) Viol. I div. / Viole div. f) Viol. II div. / V-celli div. g) Viole div. / C.-bassi div. и т. п.

Примѣчаніе. Группы *b* и *e* очевидно одинаковы по тембру, но группа *b* предпочтительнѣе, такъ какъ число исполнителей Viol. II (14—10—6) и Viole (12—8—4) почти одинаковы въ томъ и другомъ инструментѣ, роли этихъ инструментовъ въ общемъ оркестровомъ сложеніи болѣе соотвѣтствуютъ другъ другу и, наконецъ, исполнители вторыхъ скрипокъ обыкновенно сидятъ ближе къ альтистамъ, чѣмъ первые скрипачи, отчего получается болѣе ровности въ силѣ и единства въ исполненіи.

Читатель найдетъ примѣры всевозможнаго дѣленія смычковыхъ въ многочисленныхъ партитурныхъ образцахъ этой книги; необходимыя же объясненія примѣненія divisi мною будутъ дѣлаемы въ своемъ мѣстѣ. Здѣсь же я останавливаюсь на этомъ оркестровомъ пріемѣ лишь для того, чтобы указать на тѣ измѣненія, которыя вносятся этимъ пріемомъ въ обычный составъ оркестроваго квартета.

Изъ всѣхъ оркестровыхъ группъ смычковая наиболѣе богата разнообразными пріемами издаванія звука, а также наиболѣе способна ко всевозможнымъ переходамъ отъ одного оттѣнка къ другому. Многочисленные штрихи, какъ-то: legato, détaché (sciolto), staccato, spiccato, portamento, martellato, легкое staccato, saltando, du talon, a punto d'arco, ⊓ ⊓ ⊓ и V V V въ разнообразныхъ чередованіяхъ и группировкѣ, всевозможные оттѣнки силы отъ fortissimo do pianissimo, crescendo, diminuendo, sforzando, morendo—свойственны смычковой группѣ.

Возможность примѣненія удобоисполнимыхъ интерваловъ (двузвучій) и аккордовъ (тройныхъ и четверныхъ нотъ) дѣлаетъ представителей смычковой группы инструментами не только мелодическими, но и гармоническими (безъ помощи divisi) [1]).

По степени подвижности и гибкости изъ инструментовъ смычковой группы на первомъ мѣстѣ стоятъ скрипки, за ними

[1]) Перечисленіе удобоисполнимыхъ аккордовъ, какъ равно и объясненіе исполненія штриховъ, не входитъ въ условія этого труда.

слѣдуютъ альты, потомъ віолончели и, наконецъ, контрабасы, обладающіе этими свойствами въ меньшей степени. Крайними предѣлами вполнѣ свободной оркестровой игры слѣдуетъ считать

для скрипокъ:  для альтовъ: 

для віолончелей:  для контрабасовъ: 

Слѣдующіе за ними верхніе звуки, показанные въ приведенной таблицѣ объемовъ смычковыхъ инструментовъ, слѣдуетъ примѣнять съ осторожностью, т.-е. въ протянутыхъ нотахъ, tremolo, въ малоподвижныхъ и плавныхъ мелодическихъ рисункахъ, гаммообразныхъ послѣдовательностяхъ умѣренной скорости, пассажахъ съ повтореніемъ нотъ, избѣгая по возможности скачковъ.

Примѣчаніе. Изъ числа бѣглыхъ пассажей въ смычковыхъ инструментахъ слѣдуетъ избѣгать слишкомъ быстрыхъ и длинныхъ хроматическихъ гаммъ и фигуръ, на нихъ основанныхъ, трудныхъ для исполненія и звучащихъ слитно и неясно, предоставляя таковыя деревяннымъ духовымъ инструментамъ.

Крайнимъ верхнимъ предѣломъ свободной оркестровой игры на каждой изъ трехъ нижнихъ струнъ скрипокъ, альтовъ и віолончелей слѣдуетъ считать приблизительно IV-ую позицію (т.-е. октаву или нону отъ пустой струны).

Благородство, мягкость, теплота тембра и ровность звучности на всемъ протяженіи каждаго изъ представителей смычковой группы составляетъ одно изъ главныхъ преимуществъ ея передъ другими оркестровыми группами. Каждая изъ струнъ смычковаго инструмента носитъ, впрочемъ, до нѣкоторой степени свой особый характеръ, столь же мало поддающійся описанію на словахъ, какъ и общая характеристика ихъ тембра. Верхняя струна скрипки (E) выдѣляется своимъ блескомъ; верхняя струна альта (A)—нѣкоторою большей рѣзкостью и носовымъ оттѣнкомъ; верхняя струна віолончели (A)—ясностью и какъ бы груднымъ тембромъ. Струны A и D скрипокъ и

струны D альтовъ и віолончелей нѣсколько слабѣе и нѣжнѣе прочихъ. Обвитыя струны скрипокъ (G), альтовъ и віолончелей (G и C) обладаютъ тембромъ нѣсколько суровымъ. Контрабасы въ общемъ представляютъ довольно ровную звучность, нѣсколько глуховатую на двухъ нижнихъ струнахъ (E и A) и нѣсколько рѣзкую на двухъ верхнихъ (D и G).

Примѣчаніе. За исключеніемъ органныхъ пунктовъ, контрабасы весьма рѣдко играютъ самостоятельную роль, появляясь обыкновенно въ октаву съ віолончелями, а иногда и въ унисонъ съ ними или въ удвоеніи фаготами; поэтому и тембръ ихъ не слышится самостоятельно, а равно и характеръ каждой изъ струнъ въ отдѣльности не можетъ быть замѣтенъ.

Драгоцѣнная способность къ связному послѣдованію звуковъ и вибраціи зажатыхъ струнъ дѣлаетъ смычковую группу представительницей пѣвучести и выразительности по преимуществу передъ остальными оркестровыми группами, чему способствуютъ упомянутыя выше качества: теплота, мягкость и благородство тембра. Тѣмъ не менѣе звуки смычковыхъ, лежащіе внѣ предѣловъ человѣческихъ голосовъ, какъ-то высшіе звуки скрипокъ, выходящіе за предѣлы высокаго сопрано:

приблизительно выше 

и нижніе звуки контрабасовъ, переходящіе границу низкаго баса: приблизительно ниже  (по письму) теряютъ выразительность и теплоту тембра. Звуки пустыхъ струнъ, имѣющіе звучность ясную и нѣсколько болѣе сильную по сравненію съ зажатыми, выразительностью не обладаютъ, почему исполнители для выразительнаго пѣнія всегда предпочитаютъ зажатыя струны.

Сравнивая объемы каждаго изъ смычковыхъ съ объемами человѣческихъ голосовъ, слѣдуетъ признать: за скрипками—объемъ сопрано-альтовый + высшій регистръ, за альтами—альтово-теноровый + высшій регистръ, за віолончелями—теноровo-басовый + высшій регистръ и за контрабасами—объемъ низкаго баса (basso profondo) + низшій регистръ.

Существенныя измѣненія въ тембръ и характеръ звучности смычковыхъ вноситъ примѣненіе флажолетовъ, сурдинъ и особыхъ исключительныхъ положеній смычка.

Флажолетные звуки, весьма употребительные въ настоящее время, значительно измѣняютъ тембръ смычковой группы. Холодно-прозрачный въ piano и холодно-блестящій въ forte тембръ этихъ звуковъ и неудобопримѣнимость выразительной игры дѣлаютъ изъ нихъ въ оркестровкѣ элементъ украшающій, а не существенный. Меньшая сила звучности заставляетъ обращаться съ ними осторожно, дабы ихъ не заглушить. Въ общемъ имъ поручаются большею частью протянутыя ноты tremolando или отдѣльныя короткія блестки и изрѣдка простѣйшія мелодіи. Нѣкоторое сходство тембра ихъ со звуками флейтъ дѣлаетъ изъ флажолетовъ какъ бы переходъ къ духовымъ инструментамъ.

Другое существенное измѣненіе въ тембръ смычковыхъ вносится примѣненіемъ сурдинъ. Ясная, пѣвучая звучность смычковыхъ при употребленіи сурдинъ становится матовой въ piano и нѣсколько шипящей въ forte, при чемъ сила звучности значительно слабѣетъ.

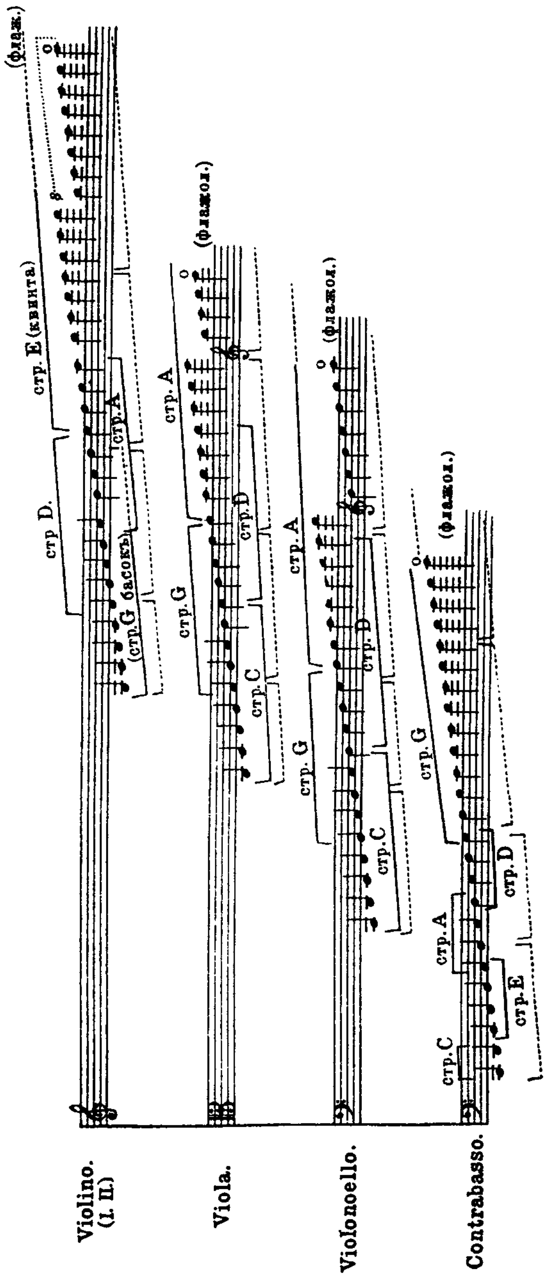
Мѣсто струны, къ которому прикасается смычокъ, также оказываетъ вліяніе на характеръ тембра и силу звучности. Положеніе смычка у подставки (sul ponticello), примѣняемое преимущественно въ tremolando, даетъ звучность металлическую, положеніе же смычка у грифа (sul tasto, flautando)— звучность тусклую.

Примѣчаніе. Полное измѣненіе въ характерѣ звучности вноситъ игра древкомъ смычка (col legno). Пріемъ этотъ приближаетъ смычковый инструментъ скорѣе всего къ ксилофону или беззвучному pizzicato и будетъ разсмотрѣнъ мною въ отдѣлѣ короткозвучныхъ инструментовъ.

Всѣ пять партій смычковой группы при указанномъ выше относительномъ числѣ исполнителей представляются для оркестратора голосами *приблизительно равной силы.* Наибольшая сила звучности остается во всякомъ случаѣ за первыми скрипками, во-1-хъ, по причинѣ ихъ гармоническаго положенія: какъ верхній голосъ онѣ слышатся звучнѣе прочихъ; во 2-хъ, первые скрипачи обладаютъ обыкновенно болѣе сильнымъ тономъ, чѣмъ вторые; въ 3-хъ, въ большей части оркестровъ первыхъ скри-

Таблица А. Смычковая группа.

Со всѣми хроматическими промежутками.



Прямыя линіи обозначаютъ употребительный въ оркестрѣ объемъ отдѣльныхъ струнъ; пунктирныя линіи—регистры: низкій, средній, высокій и высшій.

пачей на 1 пультъ больше чѣмъ вторыхъ, что дѣлается опять-таки съ цѣлью придать наибольшую звучность верхнему голосу, какъ имѣющему чаще всего главное мелодическое значеніе. Вторыя скрипки и альты, въ качествѣ среднихъ голосовъ гармоніи, слышимы слабѣе. Віолончели и контрабасы, исполняющіе въ большей части случаевъ басовый голосъ въ 2-хъ октавахъ („въ октаву“), слышатся яснѣе.

Въ заключеніе общаго обозрѣнія смычковой группы слѣдуетъ сказать, что пѣніе разнообразнаго характера, всевозможныя бѣглыя и отрывистыя фразы, мотивы, фигуры и пассажи діатоническіе и хроматическіе составляютъ природу этой группы, какъ элемента мелодическаго. Способность же къ продленію звука безъ утомленія въ связи съ разнообразіемъ оттѣнковъ, аккордовая игра и возможность многочисленныхъ раздѣленій партій (divisi) дѣлаютъ изъ смычковой группы богатый гармоническій элементъ.

В. Духовые.

Деревянные.

Если составъ смычковой группы, помимо численности исполнителей, представляется единообразнымъ въ смыслѣ пяти своихъ главныхъ партій, отвѣчающихъ требованіямъ всякой оркестровой партитуры, то группа деревянныхъ духовыхъ инструментовъ являетъ собою составы весьма различные, какъ по числу голосовъ, такъ и по выбору звучностей въ зависимости отъ желанія оркестратора. Въ деревянной духовой группѣ можно усмотрѣть три главныхъ типичныхъ состава: парный составъ, составъ троечный и составъ четверной (см. табл. стр. 8).

Арабскія цифры обозначаютъ число исполнителей каждаго рода или вида. Римскія цифры — исполнительскія партіи. Въ скобкахъ поставлены инструменты-виды, которые не требуютъ увеличенія числа исполнителей, а лишь смѣняются тѣмъ же исполнителемъ, временно, или на цѣлую пьесу покидающимъ *родовой* инструментъ для *видового*. Обыкновенно исполнители первыхъ партій флейты, гобоя, кларнета и фагота не смѣняютъ своихъ инструментовъ на видовые для того, чтобы сохранить

безъ измѣненія свой амбушюръ, такъ какъ партіи ихъ бываютъ часто весьма отвѣтственны. Партіи же малой и альтовой флейты, англійскаго рожка, малаго и басоваго кларнета и контрафагота достаются на долю вторыхъ и третьихъ исполнителей, которые вполнѣ или временно замѣняютъ ими свои родовые инструменты и для этого пріучаютъ себя къ игрѣ на инструментахъ видовыхъ.

Парный составъ.	Троечный составъ.	Четверной составъ.
(II—Flauto piccolo).	(III—Flauto piccolo).	1 Flauto piccolo (IV).
2 Flauti I. II.	3 Flauti I. II. III.	3 Flauti I. II. III.
	(II—Flauto contralto).	(III—Flauto contralto).
2 Oboi I. II.	2 Oboi I. II.	3 Oboi I. II. III.
(II—Corno inglese).	1 Corno inglese (III).	1 Corno inglese (IV).
	(II—Clarinetto piccolo).	(II—Clarinetto piccolo).
2 Clarinetti I. II.	3 Clarinetti I. II. III.	3 Clarinetti I. II. III.
(II—Clarinetto basso).	(III—Clarinetto basso).	1 Clarinetto basso (IV).
2 Fagotti I. II.	2 Fagotti I. II.	3 Fagotti I. II. III.
	1 Contra-fagotto (III).	1 Contra-fagotto (IV).

Часто примѣняется парный составъ съ прибавленіемъ малой флейты, какъ постояннаго инструмента. Изрѣдка встрѣчается примѣненіе двухъ малыхъ флейтъ, или двухъ англійскихъ рожковъ и т. п. безъ увеличенія взятаго въ основу троечнаго или четверного состава.

Примѣчаніе I. Нѣкоторые авторы, пользуясь въ теченіе цѣлаго большого сочиненія, напр. ораторіи, оперы или симфоніи обыкновеннымъ парнымъ составомъ, вводятъ видовые, или, какъ ихъ называютъ въ такихъ случаяхъ, *добавочные* инструменты на болѣе или менѣе продолжительные періоды съ особыми третьими исполнителями, не пользуясь услугами послѣднихъ въ теченіе цѣлаго сочиненія, какъ, напр., Мейерберъ. Иные, какъ напр. Глинка, стараются не увеличивать числа исполнителей, вводя добавочные инструменты (англійскій рожокъ въ „Русланѣ“). У Р. Вагнера встрѣчаются всѣ три состава деревянныхъ (въ „Тангейзерѣ“—парный, въ „Тристанѣ“—троечный, а въ „Нибелунгахъ“—четверной).

Примѣчаніе II. Среди моихъ оперныхъ произведеній одна лишь „Млада“ имѣетъ четверной составъ оркестра; „Псковитянка“, „Садко“, „Сказка о царѣ Салтанѣ“, „Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ“ и „Золотой пѣтушокъ“ написаны въ троечномъ составѣ; всѣ прочія имѣютъ составъ парный съ большимъ или меньшимъ числомъ добавочныхъ, и лишь „Ночь передъ Рождествомъ“ при двухъ гобояхъ и двухъ фаготахъ имѣетъ три флейты и три кларнета, представляя такимъ образомъ составъ средній между парнымъ и троечнымъ.

Если смычковая группа и обладаетъ извѣстнымъ разнообразіемъ тембровъ, соотвѣтствующимъ различнымъ ея представителямъ, и различіемъ регистровъ, соотвѣтствующимъ ихъ различнымъ струнамъ, то разнообразіе и различіе это болѣе тонкаго и менѣе замѣтнаго свойства. Въ группѣ деревянныхъ духовыхъ, напротивъ, различіе тембровъ отдѣльныхъ ея представителей: флейтъ, гобоевъ, кларнетовъ и фаготовъ гораздо болѣе ощутительно, такъ же, какъ и различіе регистровъ въ каждомъ изъ названныхъ представителей. Въ общемъ деревянная духовая группа обладаетъ меньшей гибкостью по сравненію со смычковой въ смыслѣ подвижности, способности къ оттѣнкамъ и къ внезапнымъ переходамъ отъ одного оттѣнка къ другому, вслѣдствіе чего не обладаетъ и той степенью выразительности и жизненности, каковую мы видимъ въ группѣ смычковой.

Въ каждомъ изъ деревянныхъ духовыхъ инструментовъ я отличаю *область выразительной игры*, т.-е. такую, въ которой данный инструментъ оказывается наиболѣе способнымъ ко всевозможнымъ постепеннымъ и внезапнымъ оттѣнкамъ силы и напряженія звука (forte, piano, cresc., dimin., sforzando, morendo, и т. д.), что даетъ возможность исполнителю придавать игрѣ выразительность въ наиболѣе точномъ смыслѣ этого слова. Между тѣмъ за предѣлами области выразительной игры инструментъ скорѣе обладаетъ красочностью (колоритомъ) звука, чѣмъ выразительностью. Терминъ „область выразительной игры“, быть можетъ, впервые вводимый мною, непримѣнимъ къ представителямъ крайняго верха и крайняго низа общаго оркестроваго звукоряда, т.-е. къ малой флейтѣ и контрафаготу, не обладающимъ этой областью и принадлежащимъ къ разряду инструментовъ красочныхъ, а не выразительныхъ.

Всѣ четыре родовыхъ представителя деревянной группы: флейту, гобой, кларнетъ и фаготъ въ общемъ слѣдуетъ считать за инструменты равной силы. Таковыми же слѣдуетъ считать

и ихъ видовыхъ представителей: малую и альтовую флейту, англiйскiй рожокъ, малый и басовый кларнетъ и контрафаготъ. Въ каждомъ изъ этихъ инструментовъ наблюдаются по четыре регистра, называемыхъ низкимъ, среднимъ, высокимъ и высшимъ и обладающихъ нѣкоторымъ различiемъ тембра и силы. Точныя границы регистровъ установить трудно, и смежные регистры сливаются другъ съ другомъ въ смыслѣ силы и тембра, переходя одинъ въ другой незамѣтно; но разница въ силѣ и тембрѣ черезъ регистръ, напр. между низкимъ и высокимъ уже значительно замѣтна.

Четыре родовыхъ представителя деревянной группы въ общемъ можно подраздѣлить на два отдѣла: a) инструменты носового тембра, какъ бы темной звучности—гобои и фаго́ты (англiйскiй рожокъ и контрафаготъ) и b) инструменты грудного тембра, какъ бы свѣтлой звучности—флейты и кларнеты (малая и альтовая флейты и малый и басовый кларнеты). Таковая слишкомъ элементарная и прямолинейная характеристика тембровъ скорѣе всего примѣнима къ среднимъ и высокимъ регистрамъ этихъ инструментовъ. Низкiе регистры гобоевъ и фаготовъ, не теряя своего носового тембра, прiобрѣтаютъ значительную густоту и грубость, а высшiе отличаются сравнительно сухимъ или тощимъ тембромъ. Грудной и свѣтлый тембръ флейтъ и кларнетовъ въ низкихъ регистрахъ получаетъ оттѣнокъ носовой и темный, а въ высшихъ проявляетъ значительную рѣзкость.

Примѣчанiе. Словесныя опредѣленiя качества тембровъ крайне затруднительны и не точны. Приходятся ихъ заимствовать изъ области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представленiй изъ этихъ яко-бы чуждыхъ музыкѣ областей съ представленiями слуховыми для меня, однако, несомнѣнна. Таковыя заимствованiя напрашиваются сами собой всѣмъ, желающимъ передать свои музыкальныя впечатлѣнiя. Въ общемъ эти словесныя опредѣленiя изъ областей зрительной, осязательной и вкусовой, будучи примѣнены къ музыкѣ, оказываются черезъ-чуръ грубыми. Не слѣдуетъ нѣкоторыя изъ нихъ понимать въ прямо порицательномъ смыслѣ. Употребляя выраженiя: грубый, рѣзкiй, тощiй, сухой и т. п., я разумѣю характеристику художественно-пригоднаго звука, а не порицательный житейскiй смыслъ. Звуки инструментовъ, теряющiе свое художественное значенiе, я отношу къ разряду ***неупотребительныхъ*** и обозначаю ихъ этимъ терминомъ съ указанiемъ причинъ. За исключенiемъ таковыхъ, я прошу считать всѣ прочiе оркестровые звуки и тембры за художественно-прекрасные, но лишь служащiе различнымъ цѣлямъ.

Къ таблицѣ В.

Въ приведенной таблицѣ крайняя верхняя нота каждаго изъ регистровъ показана совпадающей съ крайней нижней слѣдующаго за нимъ регистра, такъ какъ въ дѣйствительности грани регистровъ весьма неопредѣлены.

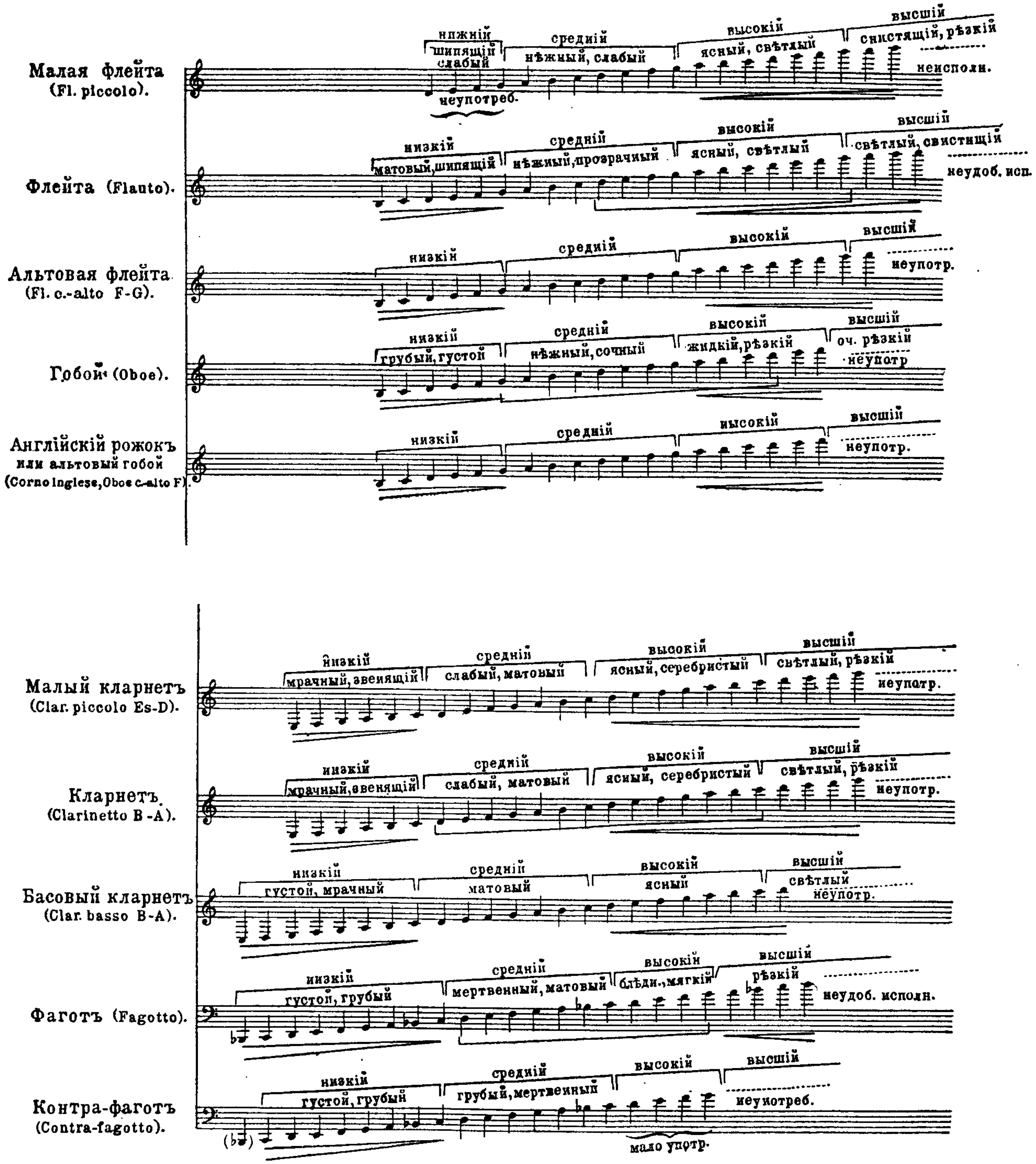
Для большей наглядности и удобства запоминанiя пограничными нотами регистровъ въ флейтахъ и гобояхъ избраны ноты *g*, а въ кларнетахъ и фаготахъ ноты *c*. Высшiе регистры выписаны нотами лишь до ихъ употребительныхъ границъ; дальнѣйшiе звуки, неупотребительные по трудности взятiя или по недостаточной художественной цѣнности ихъ, оставлены невыписанными. Число звуковъ въ высшихъ регистрахъ, въ дѣйствительности возможныхъ для взятiя, весьма неопредѣленно для каждаго изъ инструментовъ и часто зависитъ отъ качества самаго инструмента или отъ особенностей амбушюра исполнителя.

Знаки > < въ данной таблицѣ не означаютъ искусственнаго crescendo и diminuendo, а соотвѣтствуютъ понятiямъ объ усиленiи и уменьшенiи звучности въ зависимости отъ характерныхъ качествъ тембра.

Область выразительной игры отмѣчена линiей снизу у родовыхъ инструментовъ; эта линiя соотвѣтствуетъ таковой же области у каждаго изъ инструментовъ видовыхъ.

Таблица В. Деревянная духовая группа.

Со всѣми хроматическими промежутками.



Прилагается таблица объемовъ съ приблизительнымъ обозначеніемъ регистровъ, характеристикою тембровъ деревянной духовой группы и показаніемъ областей выразительной игры (кромѣ малой флейты и контрафагота).

Инструменты свѣтлаго, грудного тембра: флейта и кларнетъ суть наиболѣе подвижные; изъ нихъ первое мѣсто въ этомъ смыслѣ занимаетъ флейта; по богатству же и гибкости оттѣнковъ и способности къ выраженію первенство несомнѣнно принадлежитъ кларнету, способному доводить звукъ до полнаго замиранія и исчезновенія. Инструменты носового тембра: гобой и фаготъ, по причинамъ, кроющимся въ способѣ издаванія звука черезъ двойную трость, обладаютъ сравнительно меньшей подвижностью и гибкостью въ оттѣнкахъ. Предназначаясь часто наравнѣ съ флейтами и кларнетами къ исполненію всевозможныхъ быстрыхъ гаммъ и бѣглыхъ пассажей, инструменты эти все-таки по преимуществу мелодическіе въ широкомъ смыслѣ этого слова, т.-е. болѣе спокойно-пѣвучіе; пассажи и фразы значительно подвижного характера поручаются имъ чаще въ случаяхъ удвоенія ими флейтъ, кларнетовъ или инструментовъ смычковой группы, между тѣмъ какъ бѣглыя фразы и пассажи флейтъ и кларнетовъ часто выступаютъ самостоятельно.

Всѣ четыре родовыхъ инструмента, равно и виды ихъ обладаютъ въ одинаковой степени способностью къ legato и staccato и къ разнообразной группировкѣ этихъ пріемовъ; но staccato гобоевъ и фаготовъ, весьма острое и отчетливое, въ особенности предпочтительно, между тѣмъ какъ плавное и длинное legato составляетъ преимущество флейтъ и кларнетовъ; въ гобояхъ и фаготахъ предпочтительнѣе фразы смѣшанныя и staccato, въ флейтахъ и кларнетахъ — фразы смѣшанныя и legato. Сдѣланная сейчасъ общая характеристика не должна, однако, мѣшать оркестратору пользоваться указанными пріемами и въ обратномъ смыслѣ.

Сравнивая техническія особенности инструментовъ деревянной духовой группы, необходимо указать на слѣдующія существенныя различія:

а) Быстрое повтореніе одной и той же ноты *простыми* ударами языка свойственно всѣмъ деревяннымъ духовымъ; еще болѣе частое повтореніе посредствомъ *двойныхъ* ударовъ

(ту-ку-ту-ку) исполнимо лишь на флейтахъ, какъ инструментахъ, не имѣющихъ трости.

b) Кларнету, вслѣдствіе его особаго строенія, менѣе подходятъ быстрые октавные скачки, свойственные флейтамъ, гобоямъ и фаготамъ.

c) Арпеджированные аккорды и колеблющіяся двузвучія legato красивы лишь на флейтахъ и кларнетахъ, но не на гобояхъ и фаготахъ.

Вслѣдствіе потребности въ дыханіи нельзя поручать духовымъ инструментамъ слишкомъ долго протянутыя ноты, или игру безъ перерыва хотя бы короткими паузами, что, наоборотъ, вполнѣ примѣнимо въ группѣ смычковой.

Пытаясь охарактеризовать тембры четырехъ родовыхъ представителей деревянной группы со стороны психологической, я беру на себя смѣлость сдѣлать слѣдующія общія, приблизительныя опредѣленія для двухъ регистровъ—средняго и высокаго:

a) Флейта. — Тембръ холодный, наиболѣе подходящій къ мелодіямъ граціознаго и легкомысленнаго характера въ мажорѣ, и съ оттѣнкомъ поверхностной грусти въ минорѣ.

b) Гобой.—Тембръ простодушно-веселый въ мажорныхъ и трогательно-печальный въ минорныхъ мелодіяхъ.

c) Кларнетъ.—Гибкій и выразительный тембръ для мелодій мечтательно-радостныхъ или блестяще-веселыхъ въ мажорѣ и для мелодій мечтательно-грустныхъ или страстно-драматическихъ въ минорѣ.

d) Фаготъ. — Тембръ старчески-насмѣшливый въ мажорѣ и болѣзненно-печальный въ минорѣ.

Въ регистрахъ крайнихъ, низкомъ и высшемъ, тембръ этихъ же инструментовъ мнѣ представляется слѣдующимъ образомъ:

	Въ низкомъ регистрѣ.	*Въ высшемъ регистрѣ.*
a)	Флейта. — Матовый, холодный.	Блестящій.
b)	Гобой. — Дикій.	Сухой.
c)	Кларнетъ. — Звенящій, угрюмый.	Рѣзкій.
d)	Фаготъ. — Грозный.	Напряженный.

Примѣчаніе. Несомнѣнно, что то или другое музыкальное настроеніе, радостное или грустное, легкомысленое или глубокое, игривое или мечтательное, насмѣшливое или болѣзненное, не можетъ быть вызвано одними тембрами, а главнымъ образомъ зависитъ отъ мелодическаго склада, гармоніи, ритма, темпа и динамическихъ оттѣнковъ, т.-е. отъ общаго сложенія даннаго музыкальнаго куска. Выборъ инструмента съ его тембромъ зависитъ сверхъ того отъ положенія, которое занимаетъ мелодія или гармонія среди семи октавъ оркестроваго звукоряда; напр. мелодія легкомысленно-веселаго характера съ теноровой тесситурой не можетъ быть поручена флейтѣ, а мелодія болѣзненно-печальная въ высокой сопрановой тесситурѣ— фаготу. Однако не надо забывать о свойствѣ тембровъ приспособляться къ настроенію мелодіи, и нельзя не согласиться, что въ первомъ случаѣ насмѣшливый характеръ фаготнаго тембра легко приметъ оттѣнокъ легкомысленной веселости, а во второмъ — характеръ поверхностной грусти флейтнаго тембра приблизится къ болѣзненно-печальному настроенію мелодіи. Тѣ же случаи, когда характеръ мелодіи дѣйствительно естественно совпадаетъ съ характеромъ тембра исполняющаго ее инструмента, нельзя не считать особенно драгоцѣнными по впечатлѣнію, ими производимому. Сверхъ того есть случаи, когда художественное чувство требуетъ примѣненія тембра по характеру какъ разъ противоположнаго настроенію мелодіи (комизмъ, иронія, причудливая фантастика и т. п.).

Относительно характера, тембра и значенія инструментовъ видовыхъ выскажу слѣдующее:

Значеніе малой флейты и малаго кларнета состоитъ главнымъ образомъ въ продленіи вверхъ звукоряда ихъ родовыхъ представителей—большой флейты и кларнета. При этомъ характерныя особенности высшихъ регистровъ родовыхъ инструментовъ выступаютъ какъ бы въ нѣсколько преувеличенномъ видѣ въ инструментахъ видовыхъ. Такъ, свистящій тембръ высшаго регистра малой флейты достигаетъ поразительной силы и яркости, при неспособности къ болѣе умѣреннымъ оттѣнкамъ. Высшій регистръ малаго кларнета рѣзче высшаго регистра кларнета обыкновеннаго. Нижніе же и средніе регистры обоихъ малыхъ инструментовъ блѣднѣе соотвѣтствующихъ регистровъ флейты и кларнета обыкновенныхъ и потому почти не играютъ никакой роли въ дѣлѣ оркестровки.

Значеніе контрафагота состоитъ въ продленіи внизъ звукоряда обыкновеннаго фагота, при чемъ характерныя особенности нижняго регистра фагота выступаютъ съ большей яркостью въ соотвѣтствующемъ регистрѣ контрафагота, а средній и верхній регистры послѣдняго теряютъ свое значеніе по сравненію съ инструментомъ родовымъ. Нижній регистръ контрафагота отличается густотою своего грознаго тембра при значительной силѣ въ piano.

Примѣчаніе. Въ настоящее время, когда примѣнимыя границы оркестроваго звукоряда значительно расширились, сначала вверхъ (до *c* 5-й октавы), а позже и внизъ (до contra-*c* включительно), малая флейта представляетъ собой необходимый членъ деревянной духовой группы, а за нею вслѣдъ таковымъ же желательнымъ придаткомъ является и контрафаготъ. Что же касается до малаго кларнета, то таковой пока находитъ свое примѣненіе лишь какъ инструментъ красочный сравнительно въ болѣе рѣдкихъ случаяхъ.

Англійскій рожокъ или альтовый гобой (Oboë contralto), сходный по характеру звучности со своимъ родовымъ представителемъ, обладаетъ, однако, большей нѣжностью своего лѣниво-мечтательнаго тембра; тѣмъ не менѣе его низкій регистръ остается значительно рѣзкимъ. Басовый кларнетъ, при всемъ своемъ сходствѣ съ обыкновеннымъ кларнетомъ, по тембру низкаго регистра мрачнѣе и угрюмѣе послѣдняго, а въ высокомъ регистрѣ не обладаетъ его серебристостью и какъ-то мало подходитъ къ радостнымъ или веселымъ настроеніямъ. Что же касается до альтовой флейты, то этотъ еще довольно рѣдкій въ настоящее время инструментъ, сохраняя въ общемъ характеръ обыкновенной флейты, имѣетъ тембръ еще болѣе холодный и нѣсколько стеклянный въ своемъ среднемъ и высокомъ регистрѣ. Всѣ эти три видовыхъ инструмента, съ одной стороны служа для продленія внизъ звукорядовъ соотвѣтствующихъ родовыхъ представителей деревянной группы, сверхъ того имѣютъ значеніе красочное и зачастую примѣняются какъ инструменты *solo*.

Примѣчаніе. Изъ разсмотрѣнныхъ сейчасъ шести видовыхъ инструментовъ ранѣе другихъ получили примѣненіе въ оркестрѣ малая флейта и контрафаготъ; послѣдній, однако, въ послѣ-бетховенское время надолго исчезаетъ и затѣмъ вновь появляется лишь въ концѣ XIX столѣтія. Англійскій рожокъ и басовый кларнетъ, появившіеся въ первой половинѣ прошлаго вѣка въ сочиненіяхъ Берліоза, Мейербера и другихъ, держатся долгое время въ качествѣ дополнительныхъ инструментовъ, а впослѣдствіи становятся постоянными членами сначала опернаго, а позже и симфоническаго оркестра. Попытки ввести въ оркестры малые кларнеты были весьма рѣдки (Берліозъ и др.); инструментъ этотъ вмѣстѣ съ альтовою флейтою введенъ мною въ оперѣ-балетѣ „Млада“ (въ 1892 г.), а затѣмъ примѣненъ и въ послѣдующихъ операхъ моихъ: „Ночь передъ Рождествомъ“ и „Садко“; альтовая же флейта имѣется въ „Сказаніи о невидимомъ градѣ Китежѣ“ и во вновь обработанной „Псковитянкѣ“.

Въ послѣднее время начали примѣнять къ деревянной духовой группѣ сурдинки, состоящія изъ мягкой пробки,

вкладываемой въ раструбъ, или замѣняемыя иногда свернутымъ въ комокъ платкомъ. Заглушая звучность гобоевъ, англійскаго рожка и фаготовъ, сурдинки доводятъ ее до степени величайшаго piano, неисполнимаго безъ ихъ содѣйствія. Примѣненіе сурдинокъ къ кларнетамъ не имѣетъ цѣли, такъ какъ и безъ таковыхъ на этихъ инструментахъ достижимо полное pianissimo. Къ флейтамъ до сихъ поръ не удается примѣнить сурдинку, между тѣмъ какъ таковая была бы весьма желательна, въ особенности для малой флейты. Сурдинки отнимаютъ возможность исполненія низшей ноты инструмента:

 фагота и  гобоя и англ. рожка.

На высшій регистръ инструмента сурдинки не дѣйствуютъ.

Мѣдные.

Составъ мѣдной духовой группы, подобно составу деревянной, не представляетъ полнаго единообразія, а является весьма различнымъ сообразно съ требованіями партитуры. Въ мѣдной группѣ, однако, возможно усмотрѣть въ настоящее время три типичныхъ состава, соотвѣтствующихъ тремъ составамъ деревянныхъ—парному, троечному и четверному. Предлагаю нижеслѣдующую таблицу:

Соотвѣтственно парному составу деревянныхъ.	Соотвѣтственно троечному составу деревянныхъ.	Соотвѣтственно четверному составу деревянныхъ.
2 Trombe I, II.	3 Trombe I, II, III. (III—Tromba c.-alta). или: [2 Cornetti I, II. [2 Trombe I, II.	(II—Tr-ba piccola). 3 Trombe I, II, III. (III—Tr-ba c.-alta или Tromba bassa).
4 Corni I, II, III, IV.	4 Corni I, II, III, IV.	6 или 8 Corni I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.
3 Tromboni.	3 Tromboni I, II, III.	3 Tromboni I, II, III.
1 Tuba.	1 Tuba [1]).	1 Tuba.

[1]) Въ послѣднее время иногда встрѣчаются 2 тубы, напр. у А. К. Глазунова („Финская фантазія“). *Прим. ред.*

Обозначенія тѣ же, что въ таблицѣ деревянныхъ духовыхъ.

Всѣ три показанные состава очевидно могутъ видоизмѣняться согласно желанію оркестратора. Какъ въ оперной, такъ и въ симфонической музыкѣ встрѣчаются многочисленныя страницы и части безъ участія тубы, тромбоновъ или трубъ, или какой-либо изъ инструментовъ появляется лишь временно въ качествѣ добавочнаго инструмента. Въ вышеприведенной таблицѣ я старался показать составы наиболѣе типичные и наиболѣе употребительные въ настоящее время.

Примѣчаніе I. Помимо указанныхъ въ таблицѣ инструментовъ, слѣдуетъ упомянуть, что Вагнеръ въ своихъ „Нибелунгахъ" ввелъ нѣкоторые новые, а именно квартетъ теноровыхъ и басовыхъ (малыхъ) тубъ и контрабасовый тромбонъ; введеніе таковыхъ съ одной стороны несомнѣнно ложится тяжестью на составъ смычковой и деревянной духовой группы, съ другой—ведетъ къ нѣкоторому обезличенію тембровъ мѣдной группы. Повидимому по этимъ причинамъ введеніе этихъ инструментовъ не получило распространенія у новѣйшихъ композиторовъ, да и самъ Р. Вагнеръ не воспользовался ими въ своемъ „Парсифалѣ". Зато въ новѣйшее время у нѣкоторыхъ композиторовъ (Р. Штраусъ, Скрябинъ) мы встрѣчаемъ до пяти партій трубъ.

Примѣчаніе II. Со второй половины прошлаго столѣтія натуральные мѣдные инструменты совершенно исчезли изъ оркестровъ и замѣнились хроматическими; тѣмъ не менѣе въ моей второй по времени оперѣ „Майская ночь" я примѣнялъ натуральныя валторны и трубы, мѣняя ихъ строй и пользуясь, за исключеніемъ хорошихъ закрытыхъ нотъ, дѣйствительно натуральными звуками. Вводя таковые инструменты въ свою партитуру, я дѣлалъ это сознательно для своей личной практики.

Обладая значительно меньшею подвижностью по сравненію съ деревянной, мѣдная духовая группа превосходитъ остальныя оркестровыя группы силою своей звучности. Разсматривая относительную силу звучности каждаго изъ родовыхъ представителей этой группы, практически слѣдуетъ считать за равные: трубы, тромбоны и контрабасовую тубу. Корнеты по силѣ уступаютъ имъ незначительно, валторны же въ forte звучатъ почти вдвое слабѣе, а въ piano могутъ звучать почти что съ ними вровень. Возможность такого уравненія основывается на примѣненіи къ валторнамъ динамическихъ оттѣнковъ степенью сильнѣе, чѣмъ у прочихъ представителей мѣдныхъ; напр., когда у трубъ или тромбоновъ поставлено pp,—у валторнъ слѣдуетъ ставить p. Напротивъ въ forte для уравненія силы звучности валторнъ съ тромбонами или трубами слѣдуетъ удваивать валторны: 2 Corni = 1 Trombone = 1 Tromba.

Каждый изъ мѣдныхъ инструментовъ обладаетъ значительною ровностью своего звукоряда и единствомъ его тембра, вслѣдствіе чего подраздѣленіе на регистры является излишнимъ. Въ общемъ, въ каждомъ изъ мѣдныхъ инструментовъ тембръ свѣтлѣетъ и звучность усиливается по направленію вверхъ, и, наоборотъ, тембръ становится мрачнѣе, и звучность нѣсколько уменьшается по направленію внизъ. Въ pianissimo звучность мягкая, въ fortissimo нѣсколько жесткая и трещащая. Способность постепеннаго усиленія звука отъ pianissimo до fortissimo и, наоборотъ, уменьшенія его—значительная; sf>p замѣчательно красиво.

Объ отдѣльныхъ представителяхъ мѣдной духовой группы, ихъ тембрахъ и характерѣ можно высказать слѣдующее:

a) 1. Трубы (Trombe in B—A). Ясная и нѣсколько рѣзкая, вызывающая звучность въ forte; въ piano густые, серебристые высокіе звуки и нѣсколько сдавленные, какъ бы роковые—низкіе.

2. Альтовая труба (Tromba c.-alta in F). Инструментъ, придуманный и введенный мною впервые въ партитурѣ оперы-балета „Млада". Цѣль его употребленія: получить низкіе тоны (отъ II-го до III-го натуральной обыкновенной трубы) сравнительно большей густоты, ясности и прелести. Трехголосныя сочетанія изъ двухъ обыкновенныхъ трубъ и третьей—альтовой звучатъ ровнѣе, чѣмъ при трехъ трубахъ единаго строя. Убѣдившись въ красотѣ и пользѣ альтовой трубы, я продолжалъ ее примѣнять и во многихъ послѣдующихъ моихъ операхъ съ троечнымъ составомъ деревянныхъ.

Примѣчаніе. Во избѣжаніе затрудненій въ пріобрѣтеніи альтовой трубы въ оркестрахъ частныхъ театровъ, или при случайныхъ концертныхъ исполненіяхъ, я избѣгалъ давать этому инструменту четыре нижніе тона его звукоряда съ ихъ хроматическими промежутками; благодаря этому исполненіе партіи альтовой трубы становилось возможнымъ и для трубы обыкновенной (B—A).

3. Малая труба (Tromba piccola in Es-D), придумана и примѣнена впервые мною тоже въ партитурѣ „Млады" съ цѣлью получить вполнѣ свободно изда-

ваемые высшіе тоны трубнаго тембра. Инструментъ по строю и звукоряду сходный съ малымъ корнетомъ военныхъ оркестровъ.

Примѣчаніе. Малая труба (Tromba piccola in B—A), октавою выше трубы обыкновенной, еще не получила пока примѣненія въ произведеніяхъ художественно-музыкальной литературы.

b) Корнетъ (Cornetto in B—A). Тембръ близкій къ тембру трубы, но нѣсколько слабѣе и мягче. Прекрасный инструментъ, сравнительно рѣдко употребляемый въ современномъ оперномъ или концертномъ оркестрѣ. Хорошіе исполнители умѣютъ подражать на трубахъ тембру корнетовъ, а на корнетахъ— характеру трубъ.

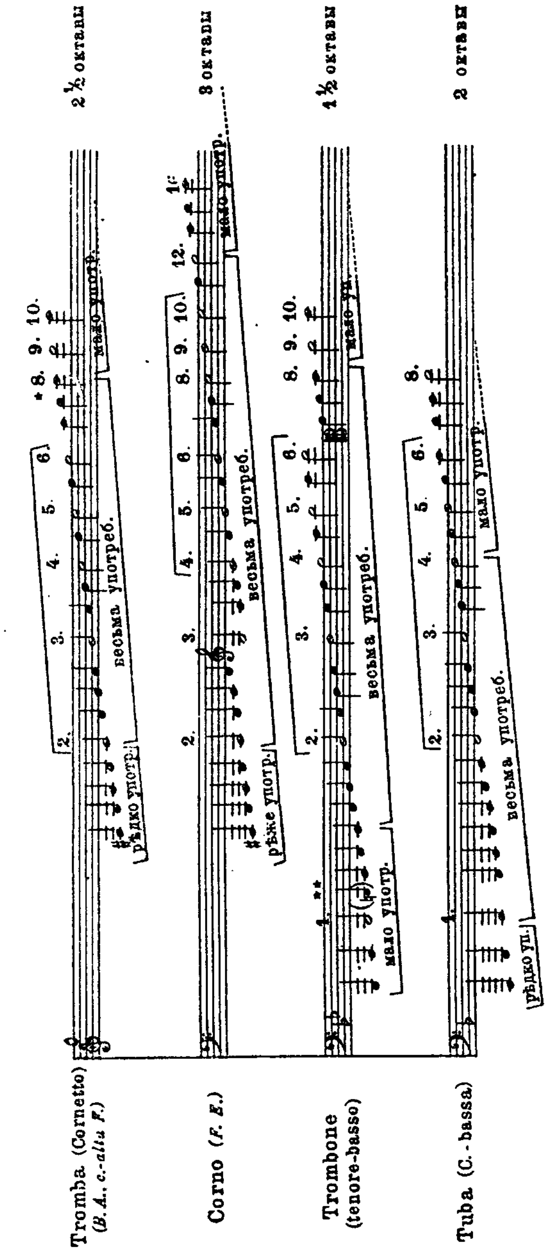
c) Валторна или рогъ (Corno in F). Значительно мрачный въ нижней области и свѣтлый, какъ бы круглый и полный, въ верхней, поэтично-красивый и мягкій тембръ. Въ среднихъ своихъ нотахъ инструментъ этотъ оказывается весьма подходящимъ и вяжущимся съ тембромъ фагота, почему и служитъ какъ бы переходомъ или связью между мѣдной и деревянной группами. Въ общемъ, несмотря на механизмъ пистоновъ, инструментъ мало подвижный и какъ бы нѣсколько лѣнивый въ смыслѣ издаванія звука.

d) Тромбонъ (Trombone). Тембръ мрачно-грозный въ низкихъ тонахъ и торжественно-свѣтлый въ верхнихъ. Густое и тяжеловатое piano, зычное и могучее forte. Тромбоны съ механизмомъ пистоновъ обладаютъ бо̀льшею подвижностью по сравненію съ тромбонами кулисными, тѣмъ не менѣе по ровности и благородству звука послѣдніе несомнѣнно предпочтительнѣе первыхъ, тѣмъ болѣе, что случаи примѣненія звучности тромбоновъ по характеру своему мало нуждаются въ подвижности.

e) Басовая или контрабасовая туба (Tuba c.-bassa). Густой, суровый тембръ, менѣе характерный по сравненію съ тромбономъ, но драгоцѣнный въ силу своихъ прекрасныхъ низкихъ тоновъ. Подобно контра-

Таблица С. Мѣдная группа.

Со всѣми хроматическими промежутками.



Натуральные звуки обозначены половинными нотами. Область выразительной игры отмѣчена линией сверху.

* 7-й натуральный тонъ вездѣ пропущенъ, какъ неупотребительный; таковы же 11-й, 13-й, 14-й и 15 у валторны.

** Нота h контръ-октавы въ тромбонахъ не существуетъ.

басу и контрафаготу имѣетъ значеніе главнымъ образомъ какъ удвоеніе басоваго голоса своей группы октавою ниже. Механизмъ пистоновъ, подвижность достаточная.

Мѣдная группа, обладая относительно бо́льшею ровностью звучности въ каждомъ изъ своихъ представителей, по сравненію съ деревянной группой являетъ меньшую способность къ выразительной игрѣ въ точномъ смыслѣ этого слова. Тѣмъ не менѣе *область выразительной игры* возможно прослѣдить до нѣкоторой степени и въ этой группѣ, въ срединѣ ея звукорядовъ. Подобно малой флейтѣ и контрафаготу, понятіе о выразительной игрѣ почти непримѣнимо къ малой трубѣ и контрабасовой тубѣ.

Быстрое повтореніе одной и той же ноты (частая ритмическая фигурація) *простыми* ударами языка свойственно всѣмъ мѣднымъ инструментамъ, но *двойной* языкъ примѣнимъ лишь въ инструментахъ съ малыми мундштуками, т.-е. въ трубахъ и корнетахъ, при чемъ быстрота повтореній звука доходитъ безъ труда до степени tremolando.

Сказанное о дыханіи по примѣненію къ деревянной группѣ относится вполнѣ и къ мѣдной.

Измѣненіе въ характерѣ тембра мѣдной группы производится примѣненіемъ закрытыхъ звуковъ и сурдинъ; первые приложимы только къ трубамъ, корнетамъ и валторнамъ, такъ какъ форма тромбоновъ и тубы не допускаетъ закрытія раструба рукой. Сурдины удобопримѣнимы въ любомъ изъ мѣдныхъ инструментовъ; тѣмъ не менѣе сурдины къ басовой тубѣ встрѣчаются въ оркестрахъ весьма рѣдко. Тембры закрытыхъ нотъ и нотъ, заглушенныхъ сурдинами, походятъ другъ на друга. Сурдинные звуки въ трубахъ звучатъ пріятнѣе закрытыхъ; въ валторнахъ же тотъ и другой способъ равно употребительны: закрытые звуки для отдѣльныхъ нотъ и короткихъ фразъ, сурдины же для болѣе продолжительныхъ отдѣловъ музыки. Я не берусь описывать словами нѣкоторую разницу между закрытыми и сурдинными звуками, предоставляя читателю познакомиться съ этимъ на дѣлѣ и вывести изъ собственныхъ наблюденій мнѣніе о цѣнности этого различія;

скажу лишь, что, въ общемъ, заглушенный тѣмъ или другимъ способомъ тембръ въ forte принимаетъ оттѣнокъ дикій и трещащій, а въ piano становится нѣжно-матовымъ при болѣе слабой звучности, теряя при этомъ всякую серебристость и приближаясь къ тембрамъ гобоя или англійскаго рожка. Закрытые звуки обозначаются знакомъ + надъ нотой, послѣ чего, въ качествѣ отказа этому пріему надъ первою открытою нотою ставится иногда знакъ O. Надѣваніе и снятіе сурдины обозначается надписью con sordino и senza sordino. Звуки мѣдныхъ съ сурдинами кажутся какъ бы отдаленными.

C. Короткозвучные.

Щипковые.

Оркестровый квартетъ въ своемъ обычномъ составѣ (Viol. I, Viol. II, V-le, V-celli и C.-bassi), играющій безъ помощи смычка, но посредствомъ задѣванія струнъ концами пальцевъ, я не могу разсматривать иначе, какъ новую самостоятельную группу съ исключительно ей принадлежащимъ тембромъ, которую, вмѣстѣ съ арфою, производящею звуки тѣмъ же способомъ, я называю группою щипковыхъ инструментовъ или щипковою группою.

Примѣчаніе. Къ группѣ этой несомнѣнно принадлежатъ также гитары, цитры, балалайки, а также играющія плектромъ домры, мандолины и т. д., хотя и встрѣчающіяся отъ времени до времени въ оркестровыхъ партитурахъ, но не входящія въ содержаніе этой книги.

Pizzicato.

Обладающее всѣмъ запасомъ динамическихъ оттѣнковъ отъ ff до pp, pizzicato тѣмъ не менѣе мало способно къ выразительности, представляя собою элементъ по преимуществу красочный. Звучное и обладающее нѣкоторою длительностью на пустыхъ струнахъ, оно звучитъ значительно короче и глуше на зажатыхъ струнахъ и нѣсколько суховато на высокихъ позиціяхъ.

Полный объемъ звукоряда pizzicato, употребительный въ каждомъ изъ представителей квартета, показанъ въ прилагаемой таблицѣ (стр. 41).

Въ примѣненіи pizzicato къ оркестровой игрѣ наблюдаются два главные пріема: a) одноголосная игра и b) аккордовая. Быстрота движенія пальцевъ правой руки для взятія нотъ pizzicato значительно меньшая, чѣмъ быстрота движенія смычка, а потому пассажи, исполняемые pizzicato, никогда не могутъ быть столь бѣглыми, какъ исполняемые arco. Сверхъ того толщина струнъ со своей стороны вліяетъ на бѣглость игры pizzicato, почему послѣднее на контрабасахъ требуетъ болѣе медленнаго чередованія нотъ, чѣмъ на скрипкахъ.

При выборѣ аккорда pizzicato всегда предпочитаются положенія, при которыхъ могутъ встрѣтиться пустыя струны, какъ звучащія ярче. Аккорды изъ четырехъ нотъ (четырехзвучные) могутъ быть взяты особенно сильно и смѣло, потому что боязнь зацѣпить лишнюю струну здѣсь не имѣетъ мѣста. Pizzicato на нотахъ натуральныхъ флажолетовъ очаровательно, но весьма слабо по звучности (особенно хорошо на віолончеляхъ).

Арфа.

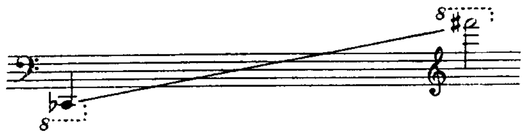
Въ качествѣ оркестроваго инструмента арфа (Arpa) представляетъ собой инструментъ почти исключительно гармоническій и аккомпанирующій. Бóльшая часть партитуръ включаетъ лишь одну партію арфы; въ послѣднее время, однако, все чаще и чаще встрѣчаются партитуры съ двумя, а изрѣдка и съ тремя партіями арфъ, отъ времени до времени соединяющимися въ одну.

Примѣчаніе. Полные и богатые оркестры содержатъ по 3 и по 4 арфы. Партитуры оперъ моихъ: „Садко", „Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ" и „Золотой пѣтушокъ" разсчитаны на 2 партіи арфъ, а партитура оперы-балета „Млада"—на 3.

Главное назначеніе арфъ — исполненіе аккордовъ и ихъ фигурацій. Допуская лишь не болѣе какъ четырехзвучные аккорды въ каждой рукѣ, арфа требуетъ тѣснаго ихъ расположенія и незначительнаго удаленія одной руки отъ другой. Аккорды арфы исполняются всегда разбитыми (arpeggiato); если авторъ не желаетъ этого, то долженъ помѣтить: non arpeggiato. Аккорды арфы, взятые въ ея среднихъ и нижнихъ октавахъ, звучатъ нѣсколько протяжно, замирая лишь мало-по-малу. При смѣнѣ гармоній исполнитель обыкновенно прекращаетъ излишнее звучаніе аккорда, прикладывая къ стру-

намъ руку. При быстрой смѣнѣ аккордовъ такой пріемъ оказывается непримѣнимымъ, и звуки рядомъ стоящихъ аккордовъ, смѣшиваясь одни съ другими, могутъ образовать нежелательную какофонію. По той же причинѣ ясное и отчетливое исполненіе болѣе или менѣе быстрыхъ мелодическихъ рисунковъ является возможнымъ лишь въ верхнихъ октавахъ арфы, звуки которыхъ болѣе коротки и сухи.

Въ общемъ изъ всего звукоряда этого инструмента:



пользуются почти всегда лишь большой, малой, первой и второй октавами, оставляя крайнія низшія и верхнія области для особенныхъ случаевъ и октавныхъ удвоеній.

Арфа по существу инструментъ діатоническій, такъ какъ хроматизмъ въ ней получается отъ дѣйствія педалей; по той же причинѣ и быстрыя модуляціи не свойственны этому инструменту, и оркестраторъ обязанъ всегда имѣть это въ виду. Примѣненіе двухъ арфъ, играющихъ поочередно, очевидно можетъ устранить затрудненія въ этомъ отношеніи.

Примѣчаніе. Напоминаю читателю, что у арфы нѣтъ двойныхъ діезовъ и бемолей, почему нѣкоторыя модуляціи, кажущіяся близкими, исполнимы лишь при условіи энгармонизма, напр., переходы изъ строевъ Ces-dur, Ges-dur и Des-dur въ строи или на аккорды ихъ минорныхъ субдоминантъ оказываются неудобными по причинѣ двойныхъ бемолей; слѣдовательно такіе переходы должны быть дѣлаемы изъ строевъ, энгармонически имъ равныхъ, т.-е. изъ строевъ H-dur, Fis-dur и Cis-dur. Наоборотъ, переходы изъ строевъ ais-moll, dis-moll и gis-moll въ строи или на аккорды ихъ мажорныхъ доминантъ немыслимы по причинѣ двойныхъ діезовъ и должны быть замѣнены переходами изъ строевъ b moll, es moll и as moll.

Совершенно особымъ техническимъ пріемомъ игры является glissando. Предполагая, что читателю извѣстны подробности перестройки арфы посредствомъ ея двойныхъ педалей въ септаккорды различныхъ видовъ, а также въ мажорныя и минорныя діатоническія гаммы всѣхъ строевъ, замѣчу только, что при гаммообразныхъ glissando вслѣдствіе извѣстной продолжительности звучанія каждой струны получается какофоническое смѣшеніе звуковъ; поэтому примѣненіе таковыхъ, какъ эффекта

чисто-музыкальнаго, требуетъ однѣхъ верхнихъ октавъ звукоряда арфы при условіи полнаго piano, при чемъ звучаніе струнъ получается мало продолжительное и достаточно отчетливое; примѣненіе же гаммъ glissando въ forte при участіи нижнихъ и среднихъ струнъ можетъ быть допущено лишь какъ эффектъ музыкально-декоративный.

Glissando на энгармонически настроенныхъ септъ- и нонаккордахъ встрѣчается чаще и, не требуя выполненія вышеприведенныхъ условій, допускаетъ всевозможные динамическіе оттѣнки.

Изъ флажолетныхъ звуковъ въ арфѣ примѣняются лишь октавные [1]). Быстрое движеніе флажолетами затруднительно. Изъ флажолетныхъ аккордовъ возможны лишь трехголосные, въ тѣсномъ расположеніи, съ двумя нотами для лѣвой руки и одной для правой.

Нѣжно-поэтическій тембръ арфы способенъ къ всевозможнымъ динамическимъ оттѣнкамъ, но не имѣетъ значительной силы, поэтому требуетъ отъ оркестратора весьма осторожнаго обхожденія, и только при трехъ или четырехъ арфахъ въ унисонъ можетъ бороться съ нѣкоторымъ forte всего оркестра. При glissando получается значительно бо̀льшая сила звучности, въ зависимости отъ быстроты его исполненія. Флажолетные звуки очаровательнаго волшебно-нѣжнаго тембра имѣютъ весьма слабую звучность и могутъ быть примѣняемы только въ piano. Въ общемъ, подобно pizzicato, арфа инструментъ не выразительный, но красочный.

Ударные и звенящіе съ опредѣленнымъ звукомъ и клавишные.

Литавры.

Изъ всѣхъ ударныхъ и звенящихъ инструментовъ первое мѣсто занимаютъ литавры, какъ необходимый членъ всякаго опернаго или симфоническаго оркестра. Пара литавръ (Timpani), настроенныхъ въ тонику и доминанту главнаго строя пьесы,

[1]) Хороши преимущественно въ предѣлахъ большой, малой, первой и второй октавъ (по письму). *Прим. ред.*

была издавна обязательнымъ достояніемъ оркестроваго состава по бетховенское время включительно; съ половины же прошлаго вѣка, какъ на Западѣ, такъ и въ партитурахъ русской школы все чаще и чаще появлялись требованья трехъ и даже четырехъ звуковъ литавръ въ теченіе одной и той же пьесы или музыкальнаго отдѣла. Въ настоящее время, если, вслѣдствіе своей дороговизны, литавры съ рычагомъ для мгновенной перестройки встрѣчаются относительно рѣдко, то 3 винтовыхъ литавры можно найти въ любомъ порядочномъ оркестрѣ. Оркестраторъ можетъ разсчитывать также на то, что опытный исполнитель, имѣя въ распоряженіи 3 винтовыхъ литавры, во время достаточно долгихъ паузъ всегда найдетъ возможнымъ перестроить одну изъ литавръ на любую ноту.

Область перестройки пары литавръ бетховенскаго времени считалась слѣдующая:



въ настоящее же время трудно сказать что-либо опредѣленное о верхней границѣ звукоряда литавръ, такъ какъ таковая вполнѣ зависитъ отъ величины и качества малой литавры, размѣры которой бываютъ различны. Полагаю, что оркестратору слѣдуетъ ограничиться объемомъ:



Примѣчаніе. Для моей оперы-балета „Млада" была заказана прекрасная литавра особо уменьшеннаго размѣра, дававшая тонъ des 1-ой октавы.

Литавры — инструментъ, дающій всевозможные оттѣнки силы, отъ величайшаго громоподобнаго fortissimo до еле слышнаго pianissimo, а въ tremolo способный къ передачѣ самыхъ постепенныхъ crescendo и diminuendo, sfp и morendo.

Сурдиною для заглушенія звука литавръ служитъ обыкновенно кусокъ матеріи, накладываемый на кожу и обозначаемый въ партитурѣ надписью: Timpani coperti (покрытыя литавры).

Фортепіано и челеста.

Примѣненіе фортепіаннаго тембра въ оркестровыхъ произведеніяхъ (я исключаю фортепіанные концерты съ сопровожденіемъ оркестра) встрѣчается почти исключительно въ сочиненіяхъ русской школы. Примѣненіе это играетъ двоякую роль: тембръ фортепіано, чистый или вмѣстѣ съ арфою, служитъ для воспроизведенія народнаго инструмента—гусель, по примѣру Глинки; или фортепіано употребляется въ качествѣ какъ бы набора колокольчиковъ или колоколовъ съ весьма нѣжною звучностью. Какъ членъ оркестра, а не сольный инструментъ, піанино предпочтительнѣе концертнаго рояля.

Въ настоящее время, особенно во второмъ изъ упомянутыхъ случаевъ примѣненія, піанино начинаетъ уступать мѣсто клавишному инструменту челеста (Celesta или Piano Mustel), введенному Чайковскимъ. Очаровательный по тембру металлическихъ пластинокъ, замѣняющихъ въ немъ струны, инструментъ этотъ звучитъ подобно самымъ нѣжнымъ колокольчикамъ, но имѣется лишь въ богатыхъ оркестрахъ, и за отсутствіемъ долженъ быть замѣненъ піанино, но не колокольчиками.

Колокольчики, колокола и ксилофонъ.

Наборъ колокольчиковъ или металлофонъ (Campanelli, Glockenspiel) бываетъ простой и клавишный. Вѣроятно по недостаточности усовершенствованія, послѣдній обыкновенно блѣднѣе перваго по звучности. Употребленіе значительно схоже съ челестой, но тембръ несомнѣнно ярче, звонче и рѣзче.

Наборы большихъ колоколовъ, изготовляемыхъ въ формѣ металлическихъ чашекъ или висячихъ трубокъ [1]), а иногда церковные колокола небольшихъ размѣровъ представляютъ собою скорѣе принадлежность оперныхъ сценъ, а не оркестровъ.

[1]) Въ послѣдніе годы появились колокола въ формѣ плоскихъ металлическихъ дощечекъ съ подвѣской. Они обладаютъ довольно чистыми звуками (что вообще бываетъ рѣдко) и по своей портативности удобны для примѣненія на концертныхъ эстрадахъ.

Прим. ред.

Наборъ звучащихъ деревяшекъ, по которымъ ударяютъ двумя молоточками, носитъ названіе ксилофона (Xylophone). Тембръ— звонкое щелканье, звучность довольно рѣзкая и сильная.

Въ дополненіе къ перечисленнымъ звучностямъ и тембрамъ слѣдуетъ упомянуть о пріемѣ игры на смычковыхъ инструментахъ деревомъ повернутаго на бокъ смычка, называемомъ col legno. Сухая звучность col legno напоминаетъ собою отчасти слабый ксилофонъ, отчасти тихое pizzicato съ примѣсью прищелкиванья. Звучитъ тѣмъ лучше, чѣмъ больше исполнителей.

Прилагается таблица съ показаніемъ объемовъ челесты, колокольчиковъ и ксилофона.

Ударные и звенящіе безъ опредѣленнаго звука.

Группа ударныхъ и звенящихъ безъ опредѣленнаго звука, какъ-то: 1) треугольникъ (Triangolo), 2) кастаньеты (Castagnetti), 3) бубенчики (Sonagli), 4) бубенъ (Tamburino), 5) прутья (Verghe), 6) малый барабанъ (Tamburo), 7) тарелки (Piatti), 8) большой барабанъ (Cassa) и 9) тамтамъ (Tamtam), какъ неспособные къ участію въ мелодіи или гармоніи, а примѣнимые только лишь ритмически, могутъ быть причислены къ разряду *украшающихъ* инструментовъ. Не имѣющіе существеннаго музыкальнаго значенія, инструменты эти будутъ разсматриваемы мною лишь попутно въ настоящей книгѣ; здѣсь укажу лишь на то, что изъ перечисленныхъ украшающихъ инструментовъ 1, 2 и 3 можно разсматривать, какъ инструменты *высокіе*, 4, 5, 6 и 7 — какъ инструменты *средняго* строя, 8 и 9—какъ инструменты *низкіе*, подразумѣвая подъ этимъ ихъ способность сочетаться съ соотвѣтствующими областями оркестроваго звукоряда въ инструментахъ со звуками опредѣленной высоты.

Сравненіе силы звучности оркестровыхъ группъ и соединеніе тембровъ.

Сравнивая силу звучности каждой изъ долгозвучныхъ группъ между собою, можно придти къ слѣдующимъ, хотя и приблизительнымъ выводамъ:

Таблица D.

Pizzicato.



Ноты, означенныя пунктиромъ, сухи и беззвучны, и безъ удвоеній духовыми неупотребительны.

* Таблица E.

Колокольчики, челеста и ксилофонъ.



*) Эта нота часто отсутствуетъ.

Изъ представителей наиболѣе сильной по звучности мѣдной группы наибольшею силою обладаютъ трубы, тромбоны и туба. *Въ forte* валторны вдвое слабѣе: 1 Tromba = = 1 Trombone = 1 Tuba = 2 Corni.

Деревянные духовые въ *forte* въ общемъ вдвое слабѣе валторнъ: 1 Corno = 2 Clarinetti = 2 Oboi = 2 Flauti = = 2 Fagotti.

Въ piano всѣ духовые деревянные и мѣдные можно счесть за равные.

Сравненіе силы духовыхъ со смычковыми затруднительно, такъ какъ находится въ зависимости отъ численнаго состава исполнителей послѣднихъ; однако, разсчитывая на средній составъ смычковаго квартета, можно сказать, что въ *piano* каждую партію смычковыхъ (какъ-то *всѣ* первыя скрипки, *всѣ* вторыя и т. д.) слѣдуетъ счесть за равную одному деревянному духовому, напр. одной флейтѣ, одному гобою, кларнету или фаготу (Violini I = 1 Flauto и т. д.); *въ forte*—каждую изъ партій смычковыхъ слѣдуетъ считать за равную двумъ деревяннымъ духовымъ, напр. двумъ флейтамъ или кларнету съ гобоемъ и т. п. (Violini I = 2 Flauti = 1 Oboe + + 1 Clar.).

Сравненіе силы короткозвучныхъ съ силою долгозвучныхъ инструментовъ представляетъ еще большее затрудненіе вслѣдствіе того, что способы взятія и издаванія звука и характеръ его въ томъ и другомъ разрядѣ слишкомъ разнятся между собою. Соединенныя силы долгозвучныхъ группъ легко заглушаютъ своею звучностью щипковую группу, въ особенности же нѣжные звуки піанино, челесты и col legno. Что же касается до колокольчиковъ, колоколовъ и ксилофона, то рѣзкіе звуки послѣднихъ легко пронизываютъ даже соединенныя силы долгозвучныхъ группъ. То же слѣдуетъ сказать и о звенящихъ, шумящихъ, шелестящихъ, трещащихъ и грохочущихъ тембрахъ литавръ и всѣхъ прочихъ украшающихъ инструментовъ.

Вліяніе тембровъ одной группы на другую сказывается въ удвоеніяхъ представителей одной представителями другой слѣдующимъ образомъ: тембры деревянной духовой группы тѣсно сливаются съ одной стороны съ тембромъ смычковой, съ другой стороны съ тембромъ мѣдной группы. Усиливая тѣ и

другіе, они *сгущаютъ* тембръ смычковыхъ инструментовъ и *смягчаютъ* тембръ мѣдныхъ духовыхъ. Тембръ смычковыхъ менѣе способенъ сливаться съ тембромъ мѣдныхъ; при соединеніи таковыхъ тотъ и другой тембръ слышатся нѣсколько порознь. Соединеніе всѣхъ трехъ тембровъ въ унисонъ даетъ сгущенную, мягкую и слитную звучность.

Унисонъ всѣхъ или нѣсколькихъ деревянныхъ духовыхъ поглощаетъ своимъ тембромъ прибавленную къ нему одну партію смычковыхъ, напр.

2 Fl. + 2 Ob. + Viol. I,
или 2 Ob. + 2 Clar. + Viole,
или 2 Clar. + 2 Fag. + V-celli.

Тембръ смычковаго инструмента, прибавленный къ унисону деревянныхъ, сообщаетъ послѣднему лишь бо̀льшую связность и мягкость, преобладаніе же тембра остается за духовыми.

Наоборотъ, одинъ изъ деревянныхъ, прибавленный къ унисону всѣхъ или нѣсколькихъ партій смычковыхъ, напр.

Viol. I + Viol. II + 1 Ob.,
или Viole + V-celli + 1 Clar.,
или V-celli + C.-bassi + 1 Fag.

сообщаетъ смычковому унисону лишь бо̀льшую густоту, а общее впечатлѣніе получается какъ отъ смычковыхъ.

Тембръ смычковыхъ съ сурдинами сливается съ тембромъ деревянныхъ духовыхъ менѣе дружно, и оба тембра слышатся нѣсколько порознь.

Что же касается до щипковой и звенящей группъ, то при соединеніи ихъ съ группами долгозвучныхъ, тембры ихъ оказываютъ слѣдующее взаимодѣйствіе: духовыя группы, деревянная и мѣдная, усиливаютъ и какъ бы уясняютъ звучность pizzicato, арфы, литавръ и звенящихъ инструментовъ, послѣдніе же какъ бы обостряютъ и отчеканиваютъ звуки духовыхъ. Соединеніе щипковыхъ, ударныхъ и звенящихъ со смычковою группой менѣе слитное, и тембры тѣхъ и другихъ звучатъ раздѣльно. Соединеніе же щипковой группы съ ударной и звенящей всегда тѣсное и благодарное въ смыслѣ усиленія и уясненія звучности обѣихъ группъ.

Нѣкоторое сходство тембра флажолетныхъ звуковъ смычковыхъ съ тембромъ флейтъ (обыкновенной и малой) дѣлаетъ изъ первыхъ какъ бы переходъ къ духовымъ инструментамъ въ верхнихъ октавахъ оркестроваго звукоряда. Сверхъ того, изъ инструментовъ смычковой группы альтъ являетъ своимъ тембромъ нѣкоторое, хотя и отдаленное, сходство съ тембромъ средняго регистра фагота и низкаго регистра кларнета, образуя такимъ образомъ точку соприкосновенія тембровъ смычковаго и деревянно-духового въ среднихъ октавахъ оркестроваго звукоряда.

Связь между группами деревянныхъ и мѣдныхъ духовыхъ лежитъ въ фаготахъ и валторнахъ, являющихъ собою нѣкоторое сходство тембровъ въ piano и mezzo-forte, а также въ низкомъ регистрѣ флейтъ, напоминающемъ собою тембръ трубъ въ pianissimo. Закрытыя же и сурдинныя ноты валторнъ и трубъ напоминаютъ тембръ гобоевъ и англійскаго рожка и съ ними вяжутся довольно тѣсно.

Для заключенія обзора оркестровыхъ группъ считаю необходимымъ сдѣлать слѣдующія обобщенія.

Существенное музыкальное значеніе принадлежитъ главнымъ образомъ тремъ группамъ долгозвучныхъ инструментовъ, какъ представительницамъ всѣхъ трехъ первичныхъ дѣятелей музыки — мелодіи, гармоніи и ритма. Группы короткозвучныхъ, выступая иногда самостоятельно, все-таки въ большей части случаевъ имѣютъ значеніе расцвѣчивающее и украшающее, группа же ударныхъ инструментовъ безъ опредѣленнаго звука ни мелодическаго, ни гармоническаго значенія имѣть не можетъ, а лишь одно ритмическое.

Порядокъ, въ которомъ разсмотрѣны здѣсь шесть оркестровыхъ группъ—смычковая, деревянная духовая, мѣдная духовая, щипковая, ударная и звенящая съ опредѣленными звуками и ударная и звенящая со звуками неопредѣленной высоты,—наглядно указываетъ значеніе этихъ группъ въ искусствѣ оркестровки, какъ представительницъ вторичныхъ дѣятелей—красочности и выразительности. Какъ представительница выразительности на первомъ мѣстѣ стоитъ смычковая группа. Въ слѣдующихъ за нею по порядку группахъ выразительность постепенно слабѣетъ, и наконецъ въ послѣдней группѣ ударныхъ и звенящихъ выступаетъ одна лишь красочность.

Въ томъ же порядкѣ стоятъ оркестровыя группы и по отношенію къ общему впечатлѣнію, производимому оркестровкой. Смычковая группа слушается безъ утомленія въ теченіе долгаго времени благодаря своимъ разнообразнымъ свойствамъ (чему примѣромъ можетъ служить квартетная музыка, а также существованіе піесъ значительной длительности, сочиненныхъ исключительно для смычковаго оркестра, напр. многочисленныя сюиты, серенады и т. п.). Достаточно введенія одной лишь партіи смычковой группы, чтобы освѣжить музыкальный отрывокъ, исполняемый однѣми духовыми группами. Тембры духовыхъ, напротивъ, способны вызывать болѣе скорое пресыщеніе; за ними слѣдуютъ щипковые и, наконецъ, ударные и звенящіе инструменты всѣхъ родовъ, требующіе для ихъ примѣненія значительныхъ перерывовъ.

Несомнѣнно также, что частыя соединенія тембровъ (удвоенія, утроенія и т. д.), образующія сложные тембры, ведутъ къ нѣкоторому обезличенію каждаго изъ нихъ и къ однообразію общей красочности, и что примѣненіе одиночныхъ или простыхъ тембровъ, наоборотъ, даетъ возможность бо́льшаго разнообразія оркестровыхъ красокъ.

7 іюня 1908 года.

Глава II.

МЕЛОДІЯ.

Мелодія, будь то длинная или краткая мелодія, мотивъ или фраза, непремѣнно требуетъ выдѣленія въ томъ случаѣ, когда она сопровождается другими голосами. Выдѣленіе можетъ быть искусственное и естественное. Первое не зависитъ отъ характера тембра мелодіи и достигается посредствомъ динамическихъ оттѣнковъ бо́льшей степени, чѣмъ въ прочихъ голосахъ. Напротивъ, второе, естественное выдѣленіе мелодіи достигается подборомъ, т.-е. противупоставленіемъ тембра или усиленіемъ звучности чрезъ удвоеніе, утроеніе и т. д., а также перестановкой инструментовъ, напр. віолончелей выше альтовъ или скрипокъ, кларнетовъ или гобоевъ выше флейтъ, фаготовъ выше кларнетовъ и т. п.

Мелодія, лежащая въ верхнемъ голосѣ, выдѣляется уже благодаря своему положенію; мелодія въ басу—до нѣкоторой степени по той же причинѣ. Въ среднемъ же голосѣ мелодія выдѣляется наименѣе, а потому въ особенности требуетъ примѣненія вышеупомянутыхъ средствъ. Тѣ же пріемы примѣняются и къ мелодіи двухголосной (въ терціяхъ или секстахъ), а также къ сочетанію мелодій, т.-е. къ сложенію контрапунктическому.

Мелодія у смычковыхъ.

Примѣры разнообразнаго употребленія смычковыхъ въ мелодическомъ значеніи неисчислимы; читатель найдетъ ихъ во множествѣ образцовъ настоящаго руководства. За исключе

ніемъ контрабасовъ, съ ихъ глуховатою и мало гибкою звучностью, обыкновенно употребляемою въ соединеніи съ віолончелями (въ октаву или унисонъ), прочіе члены смычковой группы: скрипки, альты и віолончели суть самостоятельные представители *веденія мелодіи.*

a) Скрипки.

Мелодія сопрано-альтовой тесситуры + высшій регистръ лежитъ главнымъ образомъ на обязанности первыхъ скрипокъ (Viol. I), иногда вторыхъ (Viol. II), а также на тѣхъ и другихъ, соединенныхъ въ унисонъ (Viol. I + II), что придаетъ мелодіи болѣе густую звучность, не нарушая мягкости тембра.

Образцы:

Царская невѣста [84]. Мелодія pianissimo (Viol. I), драматическаго, безпокойнаго характера. Сопровожденіе гармоническое — (Viol. II и V-le tremolando — средніе голоса; басъ — V-celli).

Антаръ, передъ [70]. Мелодическая нисходящая фраза Viol. I con sord. piano.

№ 1. *Шехеразада,* ч. II [B]. Мелодія piano (Viol. I) граціознаго характера.

Антаръ [12]. Легкая, граціозная мелодія восточнаго происхожденія, танцовальнаго характера (Viol. I con sord.). Сурдины придаютъ ей матовый тембръ и воздушную легкость.

№ 2. *Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ* [283].

№ 3. *Испанское каприччіо* [F]. 1-ыя скрипки въ высокомъ регистрѣ, безъ удвоеній лежатъ октавой выше деревянныхъ духовыхъ. Звучность весьма изысканная.

b) Альты.

Мелодія альтово-теноровой тесситуры + высшій регистръ есть достояніе альтовъ. Тѣмъ не менѣе широкія пѣвучія мелодіи рѣже поручаютъ альтамъ, сравнительно со скрипками и віолончелями, отчасти по причинѣ нѣсколько носового тембра альтовъ, болѣе подходящаго для короткихъ и характерныхъ фразъ и мотивовъ, а отчасти и въ виду ихъ меньшей численности. Въ большинствѣ случаевъ мелодія у альтовъ удваивается другими струнными или духовыми.

Образцы:

№ 4. *Панъ Воевода,* дуэтъ II дѣйствія [145]. Широкая, пѣвучая мелодія альтовъ dolce въ унисонъ съ пѣніемъ меццо-сопрано.

№ 5. *Золотой пѣтушокъ* [193]. Плавная, пѣвучая мелодія.

№ 6. *Садко,* музык. картина [12] — Viole con sord. Короткій мотивъ плясового характера piano въ Des-dur. (Та же музыка въ VI картинѣ оперы *Садко* въ E-dur звучитъ нѣсколько рѣзче).

c) Віолончели.

Віолончель, какъ представительница веденія мелодіи теноровo-басовой тесситуры + высшій регистръ, напротивъ, чаще примѣняется въ пѣвучихъ мелодіяхъ страстнаго и напряженнаго настроенія, чѣмъ въ мелодическихъ рисункахъ и фразахъ характерныхъ и бѣглыхъ. Мелодическое пѣніе въ большей части случаевъ поручается верхней струнѣ (A), вслѣдствіе прелести ея грудного пѣвучаго тембра.

Образцы:

Антаръ [56]. Пѣвучая мелодія на струнѣ A.

Антаръ [63]. Та же пѣвучая мелодія въ Des-dur на струнѣ D (удвоена фаготомъ).

№ 7. *Панъ Воевода* [134], ноктюрнъ „Лунный свѣтъ“. Широкая, пѣвучая мелодія dolce ed espressivo, идущая далѣе въ октаву съ Viol. I.

№ 8. *Снѣгурочка* [231] (съ 5 такта). Пѣвучая мелодія на струнѣ A cantabile ed espress., имитирующая мелодіи Clar. I.

№ 9. *Снѣгурочка* [274]. Пѣвучая фраза съ небольшими фіоритурными украшеніями.

d) Контрабасы.

Тесситура — basso profondo + низшій регистръ, въ связи съ глуховатою звучностью мало способствуетъ контрабасамъ къ исполненію пѣвучихъ фразъ и мелодій. Таковыя поручаются контрабасамъ обыкновенно въ унисонъ съ віолончелями или въ октаву съ ними. Среди своихъ оркестровыхъ сочиненій я

затрудняюсь найти примѣры сколько-нибудь отвѣтственныхъ фразъ, порученныхъ контрабасамъ безъ помощи віолончелей или фаготовъ.

Образцы:

* № 10. *Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ* [306] — контрабасъ соло, удвоенный сначала контрафаготомъ, а затѣмъ фаготомъ. Рѣдкій случай нотированія партіи контрабаса въ альтовомъ ключѣ (въ концѣ фразы).

* № 11. *Золотой пѣтушокъ* [120] — C.-bassi + C.-fag.

Соединенія въ унисонъ.

a) Violini I+Violini II.—Соединеніе въ унисонъ первыхъ скрипокъ со вторыми очевидно не можетъ внести какого-либо измѣненія въ скрипичный тембръ, сообщая ему лишь бóльшую густоту и въ то же время мягкость вслѣдствіе умноженія числа исполнителей. Чаще всего соединеніе обѣихъ партій скрипокъ въ унисонъ встрѣчается при одновременномъ же удвоеніи мелодіи какимъ-либо изъ деревянныхъ духовыхъ. Значительное число соединенныхъ скрипокъ въ такомъ случаѣ не даетъ возможности тембру духового инструмента получить преобладаніе въ образующейся сложной звучности, которая продолжаетъ представлять собой скрипичный тембръ наибольшей густоты и сочности.

Образцы:

№ 12. *Шехеразада*, ч. III, начало. Пѣвучая мелодія (Viol. I+II) сначала на струнѣ D, далѣе—на струнѣ G.

Майская ночь, увертюра [D]. Мелодія piano оживленная; пѣвучая въ началѣ, далѣе, идущая въ 2-хъ октавахъ (Viol. I / Viol. II 8), получаетъ фигураціонное строеніе.

№ 13. *Золотой пѣтушокъ* [70] — Viol. I+II con sord.

b) Violini+Viole.—Веденіе скрипокъ въ унисонъ съ альтами не представляетъ чего-либо характернаго, подобно предыдущему соединенію. Преобладаніе остается за скрипичнымъ тембромъ. Какъ и въ предыдущемъ соединеніи, звучность получается густая и мягкая.

Образцы:

№ 14. *Садко*, [208] — Viol. I + Viol. II + V-le sul G. Пѣвучая и спокойная мелодія pianissimo въ унисонъ съ пѣніемъ альтовъ и теноровъ хора.

Золотой пѣтушокъ [142] — то же соединеніе.

c) Viole+Violoncelli.—Соединеніе альтовъ съ віолончелями даетъ густую, сочную звучность съ преобладаніемъ віолончельнаго тембра.

Образцы:

№ 15. *Снѣгурочка* [5] — прилетъ Весны. V-le+V-celli+Cor. ingl. Та же пѣвучая фраза mezzo forte cantabile, что и въ образцѣ № 9; но, лежа на терцію выше и въ болѣе ясной и свѣтлой тональности, звучитъ особенно ярко и напряженно. Присоединенный англійскій рожокъ не вноситъ существеннаго измѣненія въ общій сложный тембръ, въ которомъ преобладаніе остается за віолончелями.

№ 16. *Золотой пѣтушокъ* [71] — V-le + V-celli con sord.

d) Violini+V-celli.—Соединеніе, подобное предыдущему, съ преобладаніемъ тембра віолончелей. Звучность еще болѣе сгущенная.

Образцы:

№ 17. *Снѣгурочка* [288]. Весна опускается въ озеро. Viol. I + Viol. II + V-celli + Cor. ingl. Пѣвучая фраза, тождественная съ №№ 9 и 15. Англійскій рожокъ теряется въ общемъ сложномъ тембрѣ. Преобладаніе за тембромъ віолончелей. Звучность еще болѣе яркая.

№ 18. *Майская ночь*, д. III [L], хоръ русалокъ. Присоединеніе одной віолончели къ мелодіи скрипокъ уже сообщаетъ послѣднимъ оттѣнокъ віолончельнаго тембра.

e) Viol. I+II+Viole+V-celli.—Веденіе въ унисонъ скрипокъ, альтовъ и віолончелей, возможное лишь въ мелодіяхъ альтово-теноровой тесситуры, сосредоточиваетъ всю силу звучности этихъ инструментовъ въ одно цѣлое сложнаго тембра, достигая большой силы и напряженности въ forte и необычайной густоты и мягкости въ piano.

Образцы:

№ 19. *Шехеразада*, ч. II [P]—энергичная фраза fortissimo.

Млада. Литовская пляска, передъ [36].

Млада, д. III [40] — пляска и мимика Клеопатры. Пѣвучая мелодія съ цвѣтистыми украшеніями восточнаго происхожденія.

f) V-celli+Contrabassi. — Соединеніе, дающее густую и мягкую звучность въ области низкаго баса, по существу дѣла примѣняемое лишь изрѣдка въ басовыхъ фразахъ и мотивахъ низкой тесситуры.

Образцы:

№ 20. *Садко* [260] — постоянный фигураціонный мотивъ forte суровой звучности и характера.

№ 21. *Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ* [240] — фраза pianissimo грознаго, чудовищнаго характера.

Веденіе смычковыхъ въ октаву (въ 2-хъ октавахъ).

a) Веденіе въ октаву 1-хъ и 2-хъ скрипокъ.

Веденіе первыхъ скрипокъ со вторыми въ октаву—пріемъ обыкновенный и весьма часто примѣняемый для мелодическихъ рисунковъ всѣхъ родовъ, и въ особенности при тесситурѣ таковыхъ, превышающей тесситуру высокаго сопрано. Какъ то уже было замѣчено мною, тембръ верхней струны (E), выходя за предѣлы высокаго сопрано, все болѣе и болѣе теряетъ свою выразительность и сочность. Сверхъ того, мелодическіе рисунки скрипокъ въ высшемъ регистрѣ, не будучи ведены въ октаву, звучатъ какъ-то нежелательно одиноко. При веденіи въ октаву выразительность, сочность и устойчивость тембра возстановляются. Читатель найдетъ въ образцахъ настоящей книги многочисленные примѣры веденія скрипокъ въ октаву, здѣсь же я привожу нѣсколько по преимуществу пѣвучихъ образцовъ.

Образцы:

№ 22. *Царская невѣста* [166]. Пѣвучая мелодія piano.

Царская невѣста [206]. Широкая пѣвучая мелодія mezzo piano; нижній голосъ въ унисонъ съ пѣніемъ soprano.

Шехеразада, ч. III [J]. Пѣвучая мелодія G-dur, dolce e cantabile (тождественная съ № 12).

№ 23. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [227]. Пѣвучая мелодія съ повтореніемъ нотъ, dolce, espr. e cantabile.

Садко, муз. карт. [12]. Viol. I. / Viol. II.] 8 con sord. Короткій плясовой мотивъ pianissimo, перенимаемый скрипками послѣ альтовъ (см. № 6).

№ 24. *Садко*, опера [207]. Быть можетъ единственный въ своемъ родѣ примѣръ крайне высокой тесситуры въ первыхъ скрипкахъ.

Примѣчаніе. Исполненіе трудное, но вполнѣ возможное. Для исполненія верхняго голоса мелодіи достаточно одного или двухъ пультовъ первыхъ скрипокъ; остальныя первыя скрипки могутъ быть присоединены ко вторымъ. Рѣзкость тембра верхней октавы отъ этого уменьшается, исполненіе становится дружнѣе и чище, а болѣе выразительный тембръ нижней октавы сгущается.

* *Золотой пѣтушокъ* [156].
* " " [165].
* *Антаръ*, ч. I [11].
* № 25. *Псковитянка*, д. III [63].

b) Веденіе въ октаву раздѣленныхъ скрипокъ (divisi).

Веденіе въ октаву первыхъ или вторыхъ скрипокъ, раздѣленныхъ на 2 партіи, несомнѣнно ослабляетъ звучность мелодіи, уменьшая число исполнителей каждаго голоса вдвое, что въ особенности становится чувствительнымъ въ малыхъ оркестрахъ. Тѣмъ не менѣе изрѣдка пріемъ этотъ примѣнимъ, если мелодія лежитъ достаточно высоко и большей частью при удвоеніи ея деревянными духовыми.

Образцы:

Снѣгурочка [166] — Viol. I / Viol. I] 8 mezzo forte espressivo. Частичное удвоеніе пѣнія Купавы (soprano). Мелодія удвоена флейтою и гобоемъ.

№ 26. *Снѣгурочка* [283], хоръ цвѣтовъ — 2 Viol. soli / Viol. I+Fl. I] 8. Пѣвучая фраза pianissimo въ двухъ октавахъ, идущая вмѣстѣ съ пѣніемъ женскаго хора (Sopr. I), перенимаемая отъ Corno inglese. Въ нижней октавѣ всѣ первыя скрипки+флейта, въ верхней— только двѣ скрипки soli. Верхній голосъ оказывается вполнѣ

достаточно слышимымъ, такъ какъ при общемъ pianissimo исполнители перваго пульта всегда имѣютъ возможность играть съ нѣсколько большимъ тономъ.

c) Веденіе въ октаву скрипокъ и альтовъ.

Веденіе первыхъ или вторыхъ скрипокъ въ октаву съ альтами — пріемъ обыкновенный, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда мелодія нижней октавы заходитъ за предѣлъ нижняго скрипичнаго G.

1) $\left.\begin{matrix}\text{Viol. (I или II)}\\ \text{Viole}\end{matrix}\right] 8.$

Образецъ:

Снѣгурочка |132|, финалъ I дѣйствія. Оживленная, безпокойная мелодія piano.

2) $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I + II}\\ \text{Viole}\end{matrix}\right] 8$ и 3) $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I}\\ \text{Viol. II + V-le}\end{matrix}\right] 8.$

Не вполнѣ равныя расположенія. Первое употребляется, когда желаютъ придать болѣе блеска верхнему голосу; второе—для приданія большей густоты и пѣвучести нижнему голосу.

Образцы:

№ 27. *Садко*, передъ |181| — $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I + Viol. II}\\ \text{Viole}\end{matrix}\right] 8.$ Оживленный пассажъ forte съ повтореніемъ нотъ.

№ 28. *Снѣгурочка* |137|, финалъ I дѣйствія — $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I}\\ \text{Viol. II + V-le}\end{matrix}\right] 8.$ Пѣвучая фраза, передаваемая флейтѣ и кларнету. См. также № 8.

d) Веденіе въ октаву альтовъ съ віолончелями.

Этотъ пріемъ употребляется главнымъ образомъ тогда, когда скрипки заняты чѣмъ-либо другимъ.

Образецъ:

* *Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ* |59| — $\left.\begin{matrix}\text{Viole}\\ \text{V-celli}\end{matrix}\right] 8$ съ удвоеніемъ фаготами.

e) Веденіе въ октаву скрипокъ и віолончелей.

Употребляется главнымъ образомъ для пѣвучаго и выразительнаго пѣнія, если мелодія въ віолончеляхъ лежитъ на струнахъ A и D. Пріемъ этотъ по звучности предпочтительнѣе предыдущаго; примѣры многочисленны.

Образцы:

№ 29. *Антаръ* |43| — $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I + Viol. II}\\ \text{V-celli}\end{matrix}\right] 8.$ Пѣвучая мелодія восточнаго происхожденія.

Шехеразада, ч. III |H| — $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I}\\ \text{V-celli}\end{matrix}\right] 8.$ Пѣвучая мелодія mezzo forte apassionato. См. также № 1.

* № 30. *Шехеразада*, ч. III, передъ |P| — $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I}\\ \text{Viol. II + V-celli}\end{matrix}\right] 8$ и $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I + II}\\ \text{V-celli}\end{matrix}\right] 8.$ Первый изъ этихъ двухъ случаевъ встрѣчается весьма рѣдко.

Панъ Воевода |134|, ноктюрнъ „Лунный свѣтъ“ — $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I}\\ \text{V-celli}\end{matrix}\right] 8.$ Продолженіе пѣвучей мелодіи віолончелей (см. № 7).

Майская ночь, д. III |B, C, D,| — $\left.\begin{matrix}\text{Viol. I + Viol. II}\\ \text{V-celli}\end{matrix}\right] 8.$ Мелодическая фраза forte.

f) Веденіе въ октаву віолончелей и контрабасовъ.

Обыкновенный способъ веденія басоваго голоса, равно и мелодическихъ рисунковъ басовой тесситуры. Примѣры безчисленны.

Иногда мелодическій рисунокъ въ контрабасѣ является упрощеннымъ противъ такового въ віолончеляхъ.

Образецъ:

Снѣгурочка |9|, арія Весны.

g) Веденіе альтовъ въ октаву съ контрабасами.

Пріемъ довольно рѣдкій; примѣняется, когда віолончели заняты другимъ.

Образецъ:

№ 31. *Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ* |223|.

h) Веденіе въ октаву съ удвоеніемъ каждаго изъ голосовъ въ унисонъ.

Веденіе первыхъ и вторыхъ скрипокъ въ октаву съ альтами и віолончелями образуетъ прекрасную, немного суровую звучность при тесситурѣ мелодіи въ среднихъ октавахъ. Примѣняется довольно часто.

Образцы:

Снѣгурочка [58], [60], [65] и [68]. Одна и та же мелодія, первые два раза pianissimo безъ удвоеній, а затѣмъ mezzo forte и forte, удвоенная деревянными духовыми.

Млада, д. II, литовская пляска, начало. Оживленная тема piano.

Псковитянка, д. II [28].

Примѣчаніе I. Считаю нужнымъ обратить вниманіе на то, что къ мелодіямъ, лежащимъ въ крайнемъ верхнемъ предѣлѣ оркестроваго звукоряда (съ половины 3-ьей октавы) обыкновенно присоединяется ихъ нижняя октава; напротивъ того, мелодіи, задуманныя въ крайнихъ нижнихъ предѣлахъ (приблизительно съ половины большой октавы), ведутся съ присоединеніемъ ихъ верхней октавы.

Образецъ:

Садко [207] (см. № 24).

Примѣчаніе II. Веденіе въ октаву инструментовъ одного рода (кромѣ скрипокъ), напр. раздѣленныхъ альтовъ, віолончелей или контрабасовъ [V-le I / V-le II, V-celli I / V-celli II, C.-bassi I / C.-bassi II] 8 въ общемъ нежелательно, такъ какъ въ этомъ случаѣ голоса, составляющіе октаву, будутъ исполняться на различныхъ струнахъ, и въ характерѣ тембровъ не будетъ должнаго соотвѣтствія.

Примѣчаніе III. Иногда встрѣчается веденіе въ октаву по слѣдующей схемѣ: [V-le+V-celli I / C.-bassi+V-celli II] 8.

Веденіе мелодіи въ трехъ октавахъ.

a) Viol. I] 8 / Viol. II, V-le] 8 или Viol. I] 8 / Viol. II, V celli] 8 примѣняется для широкихъ пѣвучихъ мелодій крайне напряженнаго настроенія, преимущественно forte.

Образецъ:

№ 32 *Антаръ* [65] — V-ni I] 8 / V-ni II, V-le + V-celli] 8

b) V-le] 8 / V-celli, C.-bassi] 8 или Viol. I+II] 8 / V-le+V-celli, C.-bassi] 8 или Viol. I+II+V-le] 8 / V-celli, C.-bassi] 8

примѣняется при условіи употребленія низкихъ регистровъ въ каждомъ изъ инструментовъ, въ мотивахъ и фразахъ преимущественно суроваго или грубаго характера.

Образцы:

Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ [66], начало 2-го дѣйствія.

№ 33. *Снѣгурочка* [215], пляска скомороховъ.

Примѣчаніе. Неровность удвоеній въ случаѣ

Viol. I+II+V-le] 8 / V-celli, C.-bassi] 8

не играетъ значительной роли, такъ какъ при веденіи въ нѣсколькихъ октавахъ гармоническіе призвуки одной октавы взаимно поддерживаютъ звучность другой.

Веденіе мелодіи въ четырехъ и пяти октавахъ.

Расположеніе: Viol. I] 8 / Viol. II] 8 / V-le] 8 / V-celli] 8 / C.-bassi] 8 встрѣчается весьма рѣдко и обыкновенно при поддержкѣ духовыми.

Образецъ:

Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ [150] (allargando).

* *Шехеразада*, ч. IV съ 10-го такта — Viol. I] 8 / Viol. II] 8. / V-le + V-celli] 8 / C. - bassi

Веденіе мелодіи въ терцію и сексту.

Мелодическое веденіе въ терцію смычковыхъ требуетъ скорѣе одинаковыхъ тембровъ въ обоихъ голосахъ, при веденіи же въ сексту равнымъ образомъ употребительны и различные тембры. Поэтому при ходахъ терціями въ октаву

встрѣчается пріемъ веденія первыхъ и вторыхъ скрипокъ divisi, каждыя въ терціяхъ; несмотря на нѣкоторую разницу въ численности тѣхъ и другихъ, терціи получаются равной звучности. Къ такому же пріему можно прибѣгать для альтовъ съ віолончелями. При веденіи въ сексту къ этому пріему прибѣгать нѣтъ надобности.

Образцы:

* № 34. *Сказаніе о Китежѣ* [34] — Viol. I div.) 3 / Viol. II div.) 3] 8

* *Сказаніе о Китежѣ* [39] — Viol. I / Viole] 6

См. также *Сказаніе о Китежѣ* [223]: Viol. I / Viol. II } 3 ; Viole I / Viole II } 3] 8 (№ 31).

Веденіе въ октаву, терцію и сексту обыкновенно дѣлается въ нормальномъ порядкѣ расположенія тесситуръ каждаго изъ инструментовъ, во избѣжаніе изысканной звучности, могущей возникнуть изъ его нарушенія. Однако таковыя нарушенія встрѣчаются въ исключительныхъ случаяхъ. Такъ въ ниже приводимомъ образцѣ при веденіи въ сексту верхній голосъ исполняется віолончелями, а нижній на баскахъ скрипокъ, что придаетъ звучности весьма своеобразный характеръ.

Образецъ:

№ 35. *Испанское каприччіо* [D] — V-celli / Viol. I + II] 6

Мелодія у деревянныхъ духовыхъ.

* Выборъ того или другого инструмента для мелодій различнаго характера и настроенія опредѣляется свойствами инструментовъ, подробно разобранными въ предыдущей главѣ, и въ значительной степени предоставляется личному вкусу инструментатора. Въ настоящемъ отдѣлѣ будутъ указаны лишь наилучшіе, въ смыслѣ звучности и тембра, способы соединенія деревянныхъ духовыхъ въ унисонъ и въ октаву, а также веденіе мелодіи въ терцію, сексту и смѣшанное. Примѣры

употребленія деревянныхъ духовыхъ *solo* читатель найдетъ въ любой партитурѣ. Здѣсь по необходимости приходится ограничиться наиболѣе характерными образцами.

Образцы употребленія деревянныхъ духовыхъ *solo:*

1. Flauto piccolo: *Сербская фантазія* [C]; № 36. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [216]; *Снѣгурочка* [54].

2. Flauto grande: *Антаръ* [4]; *Сервилія* [80]; *Снѣгурочка* [79], [183]; *Сказка* [L]; *Ночь передъ Рождествомъ* [163]; № 37. *Шехеразада*, ч. IV, передъ [A] (Fl. a 2 въ низкомъ регистрѣ).

Flauto (двойной ударъ языка): *Панъ Воевода* [72]; *Шехеразада*, ч. IV, послѣ [V]; № 38. *Псковитянка*, д. III, послѣ [10].

3. Flauto contralto: № 39. *Сказаніе о Китежѣ* [44].

4. Oboë: № 40. *Шехеразада*, ч. II [A]; *Майская ночь*, д. III [Kk]; № 41. *Снѣгурочка* [50]; *Снѣгурочка* [112], [239]; *Царская невѣста* [108] (см. № 284); №№ 42 и 43. *Золотой пѣтушокъ* [57] и [97].

5. Corno inglese: *Снѣгурочка* [97], [283] (см. № 26); № 44. *Испанское каприччіо* [E]; № 45. *Золотой пѣтушокъ* [61].

6. Clarinetto piccolo: № 46. *Млада*, д. II [33]; *Млада*, д. III [37].

7. Clarinetto: *Сербская фантазія* [G]; *Испанское каприччіо* [A]; *Снѣгурочка* [90], [99], [224], [227], [231] (см. № 8); *Майская ночь*, д. I, передъ [X]; *Шехеразада*, ч. III [D]; *Сказка* [M]; *Царская невѣста* [50], [203]; *Золотой пѣтушокъ* [97] (низк. рег. см. № 43).

8. Clarinetto basso: №№ 47 и 48. *Снѣгурочка* [243] и [246–247].

9. Fagotto: *Антаръ* [59]; № 49. *Боярыня Вѣра Шелога* [36]; *Шехеразада*, ч. II, начало (см. № 40); № 50. *Золотой пѣтушокъ* [249]; № 51. *Млада*, д. III послѣ [29]; см. также № 78.

10. Contrafagotto: *Сказаніе о Китежѣ*, передъ [84], [289]; см. также № 10 (C.-fag. + C.-basso solo).

Нормальный, наиболѣе естественно звучащій порядокъ деревянныхъ духовыхъ, въ смыслѣ тесситуры ихъ среди всего оркестроваго звукоряда, слѣдующій, начиная сверху: Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti (какъ то принято располагать въ оркестровыхъ партитурахъ). Нарушеніе этого порядка, напр.

помѣщеніе фаготовъ выше кларнетовъ или гобоевъ, или флейтъ ниже гобоевъ и кларнетовъ, и тѣмъ болѣе фаготовъ выше флейтъ — ведетъ къ вычурности и изысканности звука, хотя въ нѣкоторыхъ особыхъ случаяхъ можетъ быть примѣнено съ пользою и послужить художественнымъ цѣлямъ. Рекомендую учащемуся не злоупотреблять, однако, этимъ пріемомъ.

Соединеніе въ унисонъ.

При соединеніи двухъ разнородныхъ духовыхъ инструментовъ въ унисонъ получаются слѣдующіе сложные тембры:

a) *Флейта + гобой.* Тембръ бо́льшей густоты, чѣмъ флейтный и большей мягкости, чѣмъ гобойный. Въ piano внизу преобладаетъ флейтный тембръ, вверху—гобойный. Примѣръ употребленія: № 52. *Снѣгурочка* [113].

b) *Флейта + кларнетъ.* Тембръ большей густоты, чѣмъ флейтный и болѣе матовый, чѣмъ тембръ кларнета. Внизу преобладаетъ тембръ флейты, вверху — кларнета. Примѣры: № 53. *Сказаніе о Китежѣ* [330], также [339], [342].

c) *Гобой + кларнетъ.* Тембръ большей густоты, чѣмъ каждаго изъ инструментовъ порознь. Внизу преобладаетъ носовой и темный тембръ гобоя, вверху — грудной и свѣтлый кларнета. Примѣры: *Снѣгурочка* [19]; № 54. *Снѣгурочка* [115]. См. также *Сказаніе о Китежѣ* [68], [70], [84] — 2 Ob. + 3 Cl. (№№ 199—201).

d) *Флейта + гобой + кларнетъ.* Тембръ весьма густой. Внизу преобладаетъ флейта, въ срединѣ — гобой, вверху — кларнетъ. Примѣры: *Млада*, д. I [1]; * *Садко* [58] (2 Fl. + + 2 Ob. + Cl. picc.).

e) *Фаготъ + кларнетъ.* Тембръ значительной густоты. Внизу преобладаетъ угрюмый тембръ кларнета, вверху — болѣзненный фагота. Примѣръ: * *Млада*, д. II послѣ [49].

f) *Фаготъ + гобой* и

g) *Фаготъ + флейта.*

Сочетанія f и g, а также *фаготъ + кларнетъ + гобой, фаготъ + кларнетъ + флейта* встрѣчаются весьма рѣдко, кромѣ нѣкоторыхъ случаевъ оркестровыхъ tutti, гдѣ появляются исключительно для увеличенія силы звука, а не съ цѣлью

получить новый сложный тембръ. Во всѣхъ такихъ соединеніяхъ, тесситура коихъ очень ограничена (приблизительно въ предѣлахъ 1-ой октавы), въ нижней ея трети выступаетъ тембръ низкихъ нотъ флейты, въ средней трети—тембръ высокихъ тоновъ фагота. Кларнетъ, благодаря тому, что на долю его достаются однѣ лишь среднія болѣе слабыя ноты, въ такихъ соединеніяхъ мало выдѣляется своимъ тембромъ.

h) *Фаготъ + кларнетъ + гобой + флейта.* Соединеніе, встрѣчаемое тоже весьма рѣдко. Тембръ густой, мало поддающійся словесному опредѣленію. Тембры отдѣльныхъ инструментовъ, его составляющихъ, выдѣляются болѣе или менѣе на вышеизложенныхъ основаніяхъ. Примѣры: *Воскресная увертюра*, начало; № 55. *Снѣгурочка* [301]; *Майская ночь*, д. III [Qqq].

Соединеніе въ унисонъ двухъ или болѣе тембровъ, придавая сочетанію извѣстную прелесть густоты, мягкости и силы звука, въ то же время ведетъ къ значительному безразличію колорита и выразительности сложнаго тембра передъ простымъ. Особенности простыхъ тембровъ отъ наложенія одного на другой теряютъ свою характерность. Поэтому прибѣгать къ подобнымъ соединеніямъ слѣдуетъ съ большой осторожностью, дабы не впасть въ нежелательное безразличіе и отсутствіе характерности. Въ мелодіяхъ и фразахъ, исключительно требующихъ гибкости выраженія, слѣдуетъ предпочитать инструменты *solo*, т.-е. простые тембры. Подобную же мысль можно высказать и о соединеніи въ унисонъ двухъ одинаковыхъ тембровъ, какъ 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета или 2 фагота. Въ подобныхъ случаяхъ тембръ, не теряя своихъ характерныхъ особенностей и выигрывая лишь въ силѣ и густотѣ звука, тѣмъ не менѣе теряетъ въ гибкости выраженія, такъ какъ инструментъ *solo* чувствуетъ себя всегда свободнѣе въ этомъ отношеніи, нежели удвоенный. Въ общемъ къ удвоеніямъ одинаковаго тембра и къ смѣшенію тембровъ въ силу вещей чаще прибѣгаютъ въ forte, нежели въ piano, а также тогда, когда колоритъ и выраженіе носятъ скорѣе общій, массовый, декоративный характеръ, чѣмъ частный, личный и интимный.

По этому же поводу не могу не высказать своего несочувствія къ пріему удвоенія всего состава деревянныхъ духовыхъ, дѣлаемаго нѣкото-

рыми капельмейстерами при непомѣрномъ увеличенiи состава смычковаго квартета, что, однако, вызывается часто преувеличенными размѣрами концертныхъ помѣщенiй. Я убѣжденъ, что, какъ размѣры концертнаго зала, такъ и численный составъ оркестра должны имѣть свои извѣстные предѣлы для художественной музыки. Концерты-монстръ должны имѣть программу, составленную изъ пiесъ, предназначенныхъ для этой цѣли и слѣдовательно написанныхъ при особыхъ художественныхъ условiяхъ, которыхъ я здѣсь касаться не буду.

Веденiе въ октаву (въ двухъ октавахъ).

При веденiи мелодiи въ октаву нормальный порядокъ инструментовъ предпочтительнѣе по большей естественности звучности:

8							8
	Fl.	Fl.	Fl.	Ob.	Ob.	Clar.	
	Ob.	Clar.	Fag.	Cl.	Fag.	Fag.	

Сочетанiе флейты съ фаготомъ въ октаву рѣдко встрѣчается вслѣдствiе слишкомъ большого несоотвѣтствiя регистровъ. Нарушенiе указаннаго порядка, какъ напр., помѣщенiе фагота выше кларнета или гобоя, кларнета выше гобоя или флейты и гобоя выше флейты, ведетъ къ неестественной и вычурной звучности, вслѣдствiе спутанности регистровъ, такъ какъ въ такихъ случаяхъ болѣе высокому инструменту приходится играть въ низкомъ регистрѣ, а болѣе низкому — въ высокомъ, и несоотвѣтствiе тембровъ даетъ себя знать.

Образцы:

№ 56. *Испанское каприччiо* [O] — Fl. / Ob. 8.

№ 57. *Снѣгурочка* [254] — Fl. / Cor. ingl. 8.

* № 58. *Шехеразада*, ч. III [E] — Fl. / Cl. 8.

Садко [195] — Fl. / Cor. ingl. 8.

Панъ Воевода [132] — Fl. / Clar. 8.

Сказка о Царѣ Салтанѣ [39] — Clar. / Fag. 8.

№ 59. *Боярыня Вѣра Шелога* [30] — Cl. / Fag. 8, и множество другихъ примѣровъ въ любой партитурѣ.

Веденiе въ октаву инструментовъ тождественнаго тембра, какъ напр., 2-хъ флейтъ, 2-хъ гобоевъ, 2-хъ кларнетовъ или 2-хъ фаготовъ нельзя исключить, но не должно рекомендо-

вать, такъ какъ, играя въ различныхъ регистрахъ своихъ, инструменты какъ бы не вполнѣ соотвѣтствуютъ другъ другу. Тѣмъ не менѣе при удвоенiи смычковыми инструментами или pizzicato способъ этотъ употребляется съ пользою, въ особенности, если при этомъ инструменты не слишкомъ удаляются отъ своего средняго регистра. Очень хорошъ этотъ способъ для повторяющихся и выдержанныхъ нотъ.

Образцы:

Майская ночь, д. I [T] — Cl. I / Cl. II 8.

* *Садко*, послѣ [159] — Ob. I / Ob. II 8, удвоенные pizz.

* *Сервилiя*, послѣ [21] — Fag. I / Fag. II 8 + pizz.

Октавы изъ однородныхъ инструментовъ, напр.

8							8
	Fag.	Clar.	Ob.	Cl. picc.	Flauto.	Fl. picc.	
	C. fag.	Cl. basso.	Cor. ingl.	Clar.	Fl. c.-alto.	Flauto.	

всегда хороши.

Образцы:

Снѣгурочка [5] — Fl. picc. / Fl. 8 (см. № 15).

Царская невѣста [133] — Fl. picc. / Fl. 8.

Сказка о царѣ Салтанѣ [216] — Fl. picc. / Fl. 8 (см. № 36).

Садко, послѣ [59] — Cl. picc. / Clar. 8

Сказанiе о Китежѣ [240] — Fag. / C.-fag. 8 (см. № 21).

№ 60. *Млада*, д. III, передъ [44] — Ob. / Cor. ingl. 8.

Подобно тому какъ и въ группѣ смычковой, мелодiи, лежащiя въ предѣльныхъ высокихъ или предѣльныхъ низкихъ октавахъ, въ общемъ предпочтительнѣе вести въ октаву, въ первомъ случаѣ прибавляя таковую снизу, а во второмъ сверху; напр. мелодiю малой флейты вести въ октаву съ большой флейтой, гобоемъ или кларнетомъ, мелодiю контрафагота, фагота или басоваго кларнета — съ верхней октавой въ фаготѣ, басовомъ или обыкновенномъ кларнетѣ:

8				8
	Fl. picc.	Fl. picc.	Fl. picc.	
	Fl.	Ob.	Clar.	

8							8
	Fag.	Cl. basso.	Clar.	Clar.	Fag.	Fag.	
	C.-fag.	Fag.	Fag.	Cl. basso.	Fag.	Cl. basso.	

Образцы:

* *Сказка о царѣ Салтанѣ* |39| — Fl. picc. / Ob.] 8.

* № 61. *Млада*, д. II, литовская пляска |32| — Fl. picc. / Cl. picc.] 8.

Садко |150| — Fl. picc. / Cl. picc.] 8.

* При веденіи въ октаву употребительны и смѣшанные тембры; все вышесказанное относится и къ такого рода случаямъ.

Образцы:

Панъ Воевода |134| — Cl. + Ob. / Cl. + Cor. ingl.] 8 (см. № 7).

№ 62. *Сервилія* |168| — 2 Fl. + Ob. / 2 Cl. + Cor. ingl.] 8.

№ 63. *Царская невѣста* |120| — 3 Fl. + Ob. / 2 Cl. + Fag. + Cor. ingl.] 8.

Млада, д. III |41| — Fl. + Fl. c.-alto. / Cl. + Clar. basso.] 8.

Веденіе въ 3-хъ, 4-хъ и 5-ти октавахъ.

И въ этомъ случаѣ слѣдуетъ руководствоваться предыдущими правилами, соблюдая нормальный порядокъ расположенія инструментовъ:

Въ 3-хъ окт.: Fl. / Ob. / Cl. — Ob. / Cl. / Fag. — Fl. / Cl. / Fag. — Fl. / Ob. / Fag.] 8] 8

Въ 4-хъ окт.: Fl. / Ob. / Cl. / Fag.] 8] 8] 8

Примѣняется также смѣшеніе тембровъ.

Образцы:

№ 64. *Испанское каприччіо* |P| — мелодія въ 4-хъ октавахъ —

Fl. picc. / 2 Fl. / 2 Ob.+Cl. / Fag.] 8] 8] 8

Царская невѣста |141| — мелодія въ 3-хъ октавахъ.

* *Сказаніе о Китежѣ* |212| — 2 Clar. / Clar. basso / Contrafag.] 8] 8

* № 65. *Антаръ*, ч. III, начало — Fl. picc.+2 Fl. / 2 Ob.+2 Cl. / 2 Fag.] 8] 8;

то же |C| — въ 4-хъ октавахъ (Fl. picc. октавой выше).

* *Млада*, д. III, послѣ |42| — Fl. / Ob. / Cor. ingl.] 8] 8.

* № 66. *Шехеразада*, ч. III |G| — Fl. picc. / Cl. I / Cl. II] 8] 8.

Веденіе мелодіи въ 5-ти октавахъ — случай крайне рѣдкій, встрѣчается преимущественно при удвоеніи смычковыми.

Веденіе мелодіи въ терцію и сексту.

Мелодическіе ходы терціями и секстами требуютъ или двухъ инструментовъ одинаковаго тембра: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., или различныхъ тембровъ, но расположенныхъ въ нормальномъ порядкѣ: Fl./Ob. Fl./Clar. Ob./Clar. Clar./Fag. Ob./Fag.] 3 (6). При нарушеніи нормальнаго порядка, напр. Ob./Fl. Cl./Fl. Fag./Cl.] 3 (6), получается странная и вычурная звучность. Для ходовъ терціями наилучшимъ способомъ въ смыслѣ ровности звука служитъ веденіе ихъ парами одинаковыхъ инструментовъ; для ходовъ секстами болѣе подходятъ инструменты различные по тембру. Тѣмъ не менѣе оба способа хороши и удобопримѣнимы. Для смѣшанныхъ ходовъ изъ терцій и секстъ, или терцій, квинтъ и секстъ, напримѣръ:

,

оба способа одинаково подходящи.

Образцы:

Сказаніе о Китежѣ |24| — различные деревянные поочередно.

Майская ночь, д. III |G| — Clar. / Clar.] 3.

Садко |279—280| — Fl. / Fl.] 3 (6).

№ 67. *Испанское каприччіо*, передъ |V| — различные духовые въ терцію и сексту.

Сервилія |228| — Fl. / Fl.] 3 и Cl. / Cl.] 3.

Золотой пѣтушокъ |232| — 2 Fl. / 2 Ob.] 6.

* *Садко* |43| — всѣ деревянные поочередно, чистые тембры.

Въ случаяхъ веденія въ терцію или сексту удвоенныхъ голосовъ, предпочитается слѣдующій способъ:

Fl.+Ob. / Fl.+Ob.] 3, (6) или Fl.+Cl. / Fl.+Cl.] 3, (6) и т. п., а также:
Fl.+Ob. / Fl.+Cl.] 3, (6) или Ob.+Fl. / Fl.+Clar.] 3, (6) и т. п.

При утроенныхъ голосахъ возможны слѣдующіе способы:

Fl.+Ob.+Cl. / Fl.+Ob.+Cl.] 3, (6) или Ob.+2 Fl. / Ob.+2 Cl.] 3, (6) и т. п.

Образцы:

* № 68. *Ночь передъ Рождествомъ* [187] — Ob.+Cl. / Ob.+Cl.] 3.

* *Сказаніе о Китежѣ* [202—203] — различные смѣшанные тембры.

Одновременное веденіе въ терцію и сексту.



Кромѣ очевиднаго способа: Fl. / Ob. / Cl. или Ob. / Cl. / Fag., существуютъ сложные способы съ удвоенными голосами:

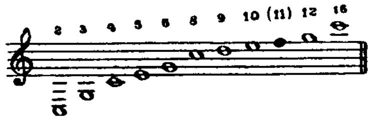
Верхн. гол. Ob.+Fl.
Средн. „ Fl.+Clar.
Нижн. „ Ob.+Clar.

Слѣдующій примѣръ представляетъ сложный пріемъ, нѣсколько неопредѣленнаго характера:

№ 69. *Сказаніе о Китежѣ* [35] — Ob. / Ob.+Cl. / Cl. и Fl. / Fl.+Ob. / Ob.

Мелодія у мѣдныхъ духовыхъ.

Натуральный звукорядъ, которымъ до изобрѣтенія пистоновъ единственно пользовались мѣдные духовые:



и образующееся изъ него двухголосіе:



породили съ помощью ритма цѣлую категорію мотивовъ и

фразъ, обыкновенно называемыхъ фанфарами, сигналами или трубными гласами.

Въ новѣйшей музыкѣ, благодаря примѣненію пистоновъ, звукорядъ этотъ сдѣлался доступнымъ для каждаго изъ хроматическихъ мѣдныхъ инструментовъ въ любой тональности, безъ перемѣны строя самаго инструмента. Нельзя не согласиться, что фразы и мотивы такого фанфарнаго строенія какъ нельзя болѣе подходятъ къ характеру и тембру инструментовъ мѣдной группы. Прибавка нѣкоторыхъ нотъ, не принадлежащихъ натуральному звукоряду, вполнѣ примѣнимая на хроматическихъ мѣдныхъ, обогатила категорію фанфарныхъ мотивовъ и повела къ значительному разнообразію. Фанфарные мотивы одноголосные, двухъ- и трехголосные составляютъ преимущественно достояніе трубъ и валторнъ, появляясь однако иногда и въ тромбонахъ. Категорія мелодій фанфарнаго характера и близкихъ къ нимъ, по мнѣнію моему, есть наиболѣе подходящая къ полной, открытой и ясной звучности среднихъ и верхнихъ нотъ валторнъ и трубъ.

Образцы:

Сервилія [20] — Tr-be.

Ночь передъ Рождествомъ [182] — Cor., Tr-be.

Боярыня Вѣра Шелога, начало увертюры и послѣ [45] — Cor., Tr-be.

Псковитянка, д. III [3] — Cornetto.

Снѣгурочка [155] — Tr-be.

№ 70. *Сказаніе о Китежѣ* [65] и др. — 3 Tr-be, 4 Cor.

Панъ Воевода [191] — 2 Tr-bni, Tr-ba.

* *Золотой пѣтушокъ* [20] — 2 Cor. и Tr-be / Corni] 8 (см. ниже).

Вслѣдъ за мелодіями чисто фанфарнаго строенія, наиболѣе соотвѣтствующими тембру мѣдныхъ являются мелодіи діатоническія безъ модуляцій, торжественнаго или дерзко-вызывающаго настроенія въ мажорѣ и мрачнаго, похороннаго въ минорѣ.

Образцы:

№ 71. *Садко* [342] — Tr-ba.

Садко передъ [181] — T-rbni (см. № 27).

№ 72. *Снѣгурочка* [71] — Tr-ba.

Воскресная увертюра [M] — Tr-bne.

Испанское каприччіо [E] — чередованіе открытыхъ и закрытыхъ звуковъ валторны (см. № 44).

Псковитянка, д. II, передъ [17] — Tr-ba c.-alta, нѣсколько дальше—3 Corni.

Млада, д. II [33] — Tr-ba c.-alta (см. № 46).

Поэтически-задушевный тембръ валторнъ въ piano даетъ бо̀льшій просторъ для выбора мелодій и фразъ, строенія діатоническаго или фанфарнаго.

Образцы:

Майская ночь, увертюра [13].
Ночь передъ Рождествомъ [1].
Снѣгурочка [86].
Панъ Воевода [37].
* № 73. *Антаръ* [40].

Мелодіи хроматическо-энгармоническаго строенія всего менѣе подходятъ къ характеру мѣдныхъ духовыхъ, но тѣмъ не менѣе встрѣчаются нерѣдко, особенно въ вагнеровской музыкѣ и, въ качествѣ нежелательнаго злоупотребленія, въ оркестровкѣ новѣйшихъ итальянскихъ композиторовъ-веристовъ. Тѣмъ не менѣе энергическія фанфарныя фразы съ примѣсью хроматизма звучатъ причудливо-красиво.

Образецъ:

№ 74. *Шехеразада*, ч. II [D].

Въ общемъ страстность и задушевность менѣе всего находятъ себѣ выраженіе въ тембрѣ мѣдныхъ духовыхъ, превращаясь въ немъ въ приторность и слащавость. Напротивъ, сила и энергія, затаенная или свободная, и какая-то вѣщательная простота суть главныя и неоцѣненныя качества описываемой группы.

Веденіе въ унисонъ, октаву, терцію и сексту.

Меньшія требованія выразительности, предъявляемыя мѣднымъ инструментамъ, въ силу самой ихъ природы, дозволяютъ

соединенія однородныхъ инструментовъ въ унисонъ наравнѣ съ употребленіемъ ихъ *solo*. Веденіе 3 Tr-bni въ унисонъ, а также 4 Corni встрѣчается нерѣдко, придавая тембру соединяемыхъ инструментовъ высшую степень полноты и силы.

Образцы:

Снѣгурочка [5] — 4 Corni (см. № 15).
Снѣгурочка [199] — 4 Cor. + 2 Tr-be.
Садко [175] — 1, 2, 3 Tr-be.
№ 75. *Садко* [305] [1]) — 3 Tr-bni.
№ 76. *Майская ночь*, начало III д.—1, 2, 3, 4 Corni.
Сказаніе о Китежѣ, конецъ I д. — 4 Corni (см. № 70).
№ 77. *Шехеразада*, ч. IV, стр. 204 — 3 Tr-bni.
Млада, литовская пляска — 6 Corni (см. № 61).

Благодаря вышеописанной ровности тембровъ и силы звучности въ каждомъ изъ представителей мѣдной группы и постепенности перехода отъ темнаго тембра низкихъ нотъ къ свѣтлому тембру высокихъ, — мелодическое веденіе мѣдныхъ инструментовъ одного и того же рода въ октаву, въ терцію или сексту всегда даетъ прекрасные результаты. По тѣмъ же причинамъ веденіе различныхъ инструментовъ въ нормальномъ порядкѣ ихъ тесситуры, напр.:

Tr-ba	Tr-ba	Tr-bne	2 Tr-bni	2 Tr-be	2 Corni
2 Corni	Tr-bne	Tuba	Tr-bne + Tuba	2 Tr-bni	Tuba,

удвоенныхъ и неудвоенныхъ,—всегда звучитъ прекрасно. Въ меньшей степени можно рекомендовать лишь октавное веденіе валторнъ сверху съ тромбонами внизу:

2 Corni / 1 Trb-ne] 8 или 4 Corni / 2 Trb-ni] 8.

Образцы:

Садко передъ [120] — Tr-ba / Tr-ba] 8.

Садко [5] — 2 Tr-be / 4 Corni] 8.

[1]) Въ партитурѣ оперы авторомъ сдѣлано слѣдующее измѣненіе: съ 5-го по 9-й тактъ послѣ [305], а также съ 5-го по 9-ый тактъ послѣ [306] — партіи Clar. II и Clar. III слѣдуетъ читать *въ унисонъ съ Clar. I*, въ партіи же трубъ—*forte* вмѣсто fortissimo; въ образцѣ № 75 первое изъ указанныхъ мѣстъ приведено въ исправленномъ видѣ.

Примѣч. ред.

Снѣгурочка [222] — 2 Tr-bni / Tr-bne + Tuba] 8.

Псковитянка, д. III [10] — 1 Tr-bne + Tr-ba / 2 Tr-bni] 8 (см. № 38).

Золотой пѣтушокъ [125] — Tr-ba / Tr-bne] 8.

См. также *Снѣгурочка* [325—326] — Tr-bne / Tr-bne] 8 (№ 95).

Соединеніе группъ въ мелодіи.

A. Соединеніе деревянныхъ духовыхъ съ мѣдными въ унисонъ.

Соединеніе деревяннаго духового инструмента съ мѣднымъ образуетъ сложный звукъ съ преобладаніемъ мѣднаго тембра, очевидно болѣе сильной звучности, чѣмъ въ каждомъ инструментѣ порознь, но въ то же время нѣсколько смягченный по сравненію со звучностью мѣднаго инструмента. Тембръ деревяннаго инструмента пропадаетъ въ тембрѣ мѣднаго и, придавая ему бóльшую мягкость, въ то же время до нѣкоторой степени обезличиваетъ его, подобно тому, какъ это было уже замѣчено по поводу слiянiя двухъ различныхъ тембровъ въ деревянной группѣ. Примѣры подобныхъ удвоеній въ мелодіи, однако, довольно многочисленны, преимущественно въ forte. Наиболѣе часто удваиваемымъ инструментомъ является труба: Tr-ba + Cl., Tr-ba + Ob., Tr-ba + Fl., а также Tr-ba + Cl. + Ob. + Fl.; рѣже встрѣчаются удвоенія валторнъ: Cor. + Cl., Cor. + Fag. Тромбоны и туба тоже встрѣчаются съ удвоеніями: Tr-bne + Fag., Tuba + Fag. Соединенія тембровъ англійскаго рожка, басоваго кларнета и контрафагота съ тембрами мѣдныхъ, соотвѣтствующихъ имъ по своей тесситурѣ, проявляютъ тоже вышеописанныя свойства.

Образцы:

Сказаніе о Китежѣ [56] — Tr-ba + Cor. ingl.
* *Млада*, д. III, передъ [34] — 3 Tr-bni + Clar. basso.

Въ общемъ соединеніе деревяннаго духового инструмента въ унисонъ съ мѣднымъ придаетъ мелодіи бóльшую связность (legato) по сравненію съ мѣднымъ инструментомъ *solo*.

B. Веденіе деревянныхъ духовыхъ съ мѣдными въ октаву.

Веденіе валторнъ съ кларнетами, гобоями или флейтами въ октаву примѣняется довольно часто вмѣсто соединенія: 1 Tr-ba / 1 Cor. (или 2 Cor.)] 8, въ тѣхъ случаяхъ, когда желаютъ придать верхней октавѣ мягкость, недостающую въ трубѣ. Если валторна не удваивается, то наверху желательны удвоенные кларнеты, гобои, или флейты; если же внизу играютъ 2 валторны въ унисонъ, то для ровности силы желательны 3 или 4 деревянныхъ духовыхъ инструмента, въ особенности въ forte: 8 [2 Ob. или 2 Cl. или / 1 Cor., а также 1 Ob. + 1 Cl. / 1 Cor.] 8; 2 Fl. + 2 Cl. / 2 Cor.] 8.

При веденіи голоса октавою выше трубы желательны 3 или 4 деревянныхъ духовыхъ. Въ высокихъ регистрахъ можно ограничиться и двумя флейтами, напр.:

напр.


Деревянные духовые для верхняго голоса въ октаву съ тромбонами мало желательны, и слѣдуетъ отдавать предпочтеніе трубѣ.

Образцы веденія въ октаву:

* *Снѣгурочка* [71] — Ob. + Cl. / Cor.] 8.

* *Сказка о царѣ Салтанѣ*, передъ [180] — Ob. + Cl. / Ob. + Cl.] 6 / Cor. / Cor.] 6] 8.

* Слѣдуетъ также упомянуть веденіе въ октаву смѣшанныхъ тембровъ деревянныхъ духовыхъ съ мѣдными.

Образцы:

Млада, д. III, начало 3-й сцены — Tr-bne + Cl. basso / Tuba + C.-fag.] 8.

№ 78. *Млада*, д. III, послѣ [25] — 2 Cl. + 2 Cor. + Tr-bne / Cl. basso + 2 Cor. + Tr-bne] 8 (низкій регистръ).

№ 79. „ „ , передъ [35] — общій унисонъ.

При веденіи мелодіи въ трехъ или четырехъ октавахъ вполнѣ ровное расположеніе становится затруднительнымъ; въ верхнихъ октавахъ приходится ограничиваться одной малой флейтой, или двумя флейтами, безъ удвоеній гобоями или кларнетами.

Образцы:

* *Шехеразада*, ч. IV, 15-й тактъ послѣ [W] — Fl. picc.] 8 / 2 Fl. + 2 Ob. / 2 Tr-be] 8.

* *Сказка о царѣ Салтанѣ* [228] — Fl. picc.] 8 / 2 Fl. + 2 Ob. / Tuba + Cor. ingl.] 8.

С. Соединеніе смычковыхъ съ деревянными духовыми.

Въ качествѣ исходной точки разсмотрѣнія этого отдѣла, примѣнительно какъ къ мелодіи, такъ и къ гармоніи, фигураціи и контрапункту, я считаю нужнымъ высказать слѣдующія основныя положенія.

Всѣ соединенія или удвоенія тембровъ смычковой группы тембрами группы деревянныхъ духовыхъ слѣдуетъ считать хорошими; духовой инструментъ, ведущійся въ унисонъ со смычковымъ, усиливаетъ и сгущаетъ звучиость послѣдняго; наоборотъ, тембръ послѣдняго смягчаетъ тембръ духового инструмента. Въ подобномъ соединеніи преобладаетъ характеръ смычковаго инструмента въ томъ случаѣ, если силы соединяемыхъ инструментовъ равныя, напр. если партія скрипокъ удвоена однимъ гобоемъ, или партія віолончелей — однимъ фаготомъ. Если же нѣсколько духовыхъ соединены въ унисонъ съ одною лишь партіей смычковаго квартета, побѣда тембра будетъ на сторонѣ духовыхъ. Въ общемъ, соединенія нѣсколько обезличиваютъ характеръ каждаго изъ инструментовъ порознь, причемъ теряетъ болѣе духовой инструментъ, а не смычковый.

Удвоеніе въ унисонъ.

Лучшими, наиболѣе естественными соединеніями слѣдуетъ считать соединенія такихъ инструментовъ, тесситуры которыхъ болѣе или менѣе совпадаютъ или соотвѣтствуютъ другъ другу:

Viol. + Fl. (Fl. c.-alto, Fl. picc.), Viol. + Ob., Viol. + Clar. (Cl. picc.);
Viole + Ob. (Cor. ingl.), Viole + Cl., Viole + Fag.;
V-celli + Cl. (Cl. basso), V-celli + Fag.;
C.-bassi + Cl. basso, C.-bassi + Fag., C.-bassi + C.-fag.

Соединенія эти употребляются: a) съ цѣлью получить извѣстнаго рода новый тембръ; b) для усиленія звучности смычковыхъ; c) для смягченія тембра духовыхъ.

Образцы:

Снѣгурочка [5] — V-celli + V-le + Cor. ingl. (см. № 15).
„ [28] — V-le + Ob. + Cor. ingl.
„ [116] — Viol. I + II + Ob. + Cl.
„ [288] — Viol. I + II + V-celli + Cor. ingl. (см. № 17).
№ 80. *Майская ночь*, д. III [Bb] — V-le + Clar.
№ 81. *Садко* [311] — Viol. + Ob.
№ 82. „ [77] — V-le + Cor. ingl.
№ 83. „ [123] — V-le + Cor. ingl.
Сервилія [59] — Viol. sul G + Fl.
Сказка о царѣ Салтанѣ [30] — Viol. I + II + 2 Clar.
№ 84. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [30], т. 10 — V-celli + + V-le + 3 Clar. + Fag.
Сказка о царѣ Салтанѣ [156—159] — Viol. détaché + Fl. legato.
Царская невѣста [10] — V-le + V-celli + Fag.
Антаръ, ч. IV [63] — V-celli + 2 Fag.
Шехеразада, ч. III [H] — V-le + Ob. + Cor. ingl.

Веденіе удвоенныхъ голосовъ въ октаву.

Случаи веденія въ октаву смычковыхъ инструментовъ съ удвоеніями духовыми обоихъ голосовъ многочисленны и не требуютъ особыхъ объясненій, такъ какъ примѣненіе ихъ вытекаетъ изъ всего вышесказаннаго. Здѣсь приводятся образцы веденія мелодіи съ удвоеніями каждаго голоса въ октаву (въ 2-хъ октавахъ), а также въ 3-хъ и 4-хъ октавахъ.

Образцы:

№ 85. *Псковитянка*, начало увертюры — Viol. I+II+2 Cl. / V-le+V-celli+2 Fag] 8.

№ 86. *Садко* [3] — V-celli + Cl. basso / C.-bassi + C.-fag.] 8.

Садко [166] — V-celli + Fag. / C.-bassi + C.-fag.] 8.

„ [235] — V-le + 2 Cl. / V-celli + C.-bassi + 2 Fag.] 8.

Царская невѣста [14] — V-celli + Fag. / C.-bassi + Fag.] 8.

„ „ [81] — Viol. I div. + Fl. / Viol. I div. + Ob.] 8.

„ „ [166] — Viol. I + Fl. / Viol. II + Ob.] 8 (см. № 22).

Въ 3-хъ и 4-хъ октавахъ:

Сервилія [93] — Viol. + 3 Fl.] 8 / V-le + 2 Ob. / V-celli + 2 Fag.] 8.

№ 87. *Кащей* [105] — Viol. I + Fl. picc.] 8 / Viol. II + Fl. + Ob. / V-le+V-celli+2 Cl.+Cor. ingl.+Fag.] 8.

Шехеразада, ч. III [M] — Viol. I + Fl.] 8 / Viol. II + Ob. / V-celli + Cor. ingl.] 8.

Образцы веденія мелодіи въ терцію и сексту:

Сервилія [44] — Fl. + Ob. + Cl. + Viol. / Fl. + Ob. + Cl. + Viol. div.] 3.

№ 88. *Сервилія* [111] — смычковые и духовые въ терцію.
№ 89. „ [125] — то же въ терцію и сексту.
Кащей безсмертный [90] — то же.

Болѣе внимательнаго разсмотрѣнія заслуживаютъ случаи, когда изъ двухъ голосовъ, идущихъ въ октаву, удваивается только одинъ. При подобныхъ сочетаніяхъ въ мелодіяхъ сопрановой тесситуры предпочтительнѣе веденіе въ октаву духовыхъ съ удвоеніемъ лишь нижняго голоса смычковымъ инструментомъ, напр. Fl. picc. / Fl. + Viol.] 8, Fl. / Ob. (Cl.) + Viol.] 8.

Образцы:

Сказка о царѣ Салтанѣ [102] — 2 Fl. + Fl. picc. / Viol. I. + II + Ob.] 8. (см. № 133).

* № 90. *Шехеразада*, ч. IV [U] — 2 Cl. / V-celli + 2 Cor.] 8.

Въ мелодіяхъ басовой тесситуры, или когда октавному басу желательно придать болѣе мягкую звучность, предпочтительнѣе вести въ октаву віолончели и контрабасы, при чемъ віолончели удваивать фаготомъ, а контрабасы оставлять безъ удвоенія: V-celli + Fag. / C.-bassi] 8. Иногда, впрочемъ, къ этому обязываетъ и низкая тесситура контрабасоваго голоса, если въ составѣ оркестра не имѣется контрафагота [1]).

Образецъ:

№ 91. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [92] — V.-le + Fag.] 8 / V-celli + Fag. / C.-bassi] 8.

D. Соединеніе смычковыхъ съ мѣдными духовыми.

Полное несходство тембровъ смычковой и мѣдной духовой группъ служитъ причиною тому, что и сочетаніе ихъ въ унисонъ не даетъ такого слитнаго соединенія, какое мы встрѣчаемъ при удвоеніяхъ смычковыхъ деревянными. Соединенные въ унисонъ мѣдный и смычковый инструменты намъ слышатся отдѣльно, не сливаясь въ общій сложный тембръ. Наиболѣе естественно соединяются инструменты, родственные по тесситурѣ, напр.: Viol. + Tr-ba; Viole + Corno; V-celli / C.-bassi + Tr-bni / Tuba (для грубыхъ и массивныхъ эффектовъ)

Употребительно и красиво соединеніе валторнъ съ віолончелями, дающее въ итогѣ мягкій сложный тембръ.

Образцы:

Сказка о царѣ Салтанѣ [29] — Viol. I + II + Cor.

* № 92. *Золотой пѣтушокъ* [98] — V-le con sord. + Cor.

---

[1]) Пріемъ ***удвоенія смычковыхъ инструментовъ деревянными духовыми въ октаву*** (напр. Fl. / Viol.] 8, Ob. / V-celli] 8 и т. п.), часто примѣнявшійся классиками, съ точки зрѣнія ровности звука, очевидно является мало желательнымъ, вслѣдствіе полнаго несоотвѣтствія тембровъ обѣихъ группъ; однако, въ послѣднее время, при стремленіи къ наибольшей красочности, пріемъ этотъ снова начинаетъ встрѣчаться въ партитурахъ (напр. у новѣйшихъ французскихъ композиторовъ). *Примѣч. ред.*

Е. Соединеніе всѣхъ трехъ группъ.

Соединеніе представителей всѣхъ трехъ группъ въ унисонъ встрѣчается чаще предыдущаго, такъ какъ, вслѣдствіе участія деревяннаго духового инструмента, общій сложный тембръ представляется намъ болѣе цѣльнымъ и слитнымъ. Въ зависимости отъ числа участвующихъ въ соединеніи инструментовъ той или другой группы получается преобладаніе одного изъ трехъ тембровъ. Наиболѣе естественныя и часто употребительныя соединенія слѣдующія:

Viol. + Ob. (Fl., Cl.) + Tr-ba; Viole (или V-celli) + Clar. (Cor. ingl.) + Corno; V-celli / C.-bassi + 2 Fag. + 3 Tr-bni e Tuba.

Соединенія эти употребительны преимущественно въ forte или въ густомъ, массивномъ piano.

Образцы:

№№ 93 и 94. *Снѣгурочка* [218] и [219] — Viol. I + II + Clar. + + Cor. и Viol. I + II + Clar. + Tr-ba.

Сервилія [168] — V-le + Tr-bni / V-celli + Tr-bne + Cl. basso] 8 / C.-bassi + Tuba + Fag.] 8 (см. № 62).

№ 95. *Снѣгурочка* [325] — V-celli + V-le + Fag. + Tr-bne / C.-bassi + Fag. + Tuba] 8.

Панъ Воевода [224] — Viol. + Fag + Cor. и Viol. + Cl. + Tr-ba (закрытые звуки мѣдныхъ).

* *Млада*, д. III, послѣ [23] — Viole + 2 Cl. + Tr-ba c.-alta.

* № 96. *Псковитянка*, д. III, передъ [66] — Cl. basso + Corno / C.-bassi + C.-fag. + Tuba] 8.

* *Псковитянка*, увертюра, 4-ый тактъ послѣ [9] — Viole + + V-celli + Cor. ingl. + 2 Cl. + Cl. basso + 2 Fag. + 4 Cor. (у валторнъ мелодія въ упрощенномъ видѣ).

Глава III.

ГАРМОНІЯ.

Общія положенія.

Искусство оркестровки требуетъ ровнаго и красиваго расположенія аккордовъ гармоническаго сложенія. Помимо этого, необходимыя условія для достиженія хорошей звучности составляютъ ясность, правильность и чистота голосоведенія даннаго музыкальнаго куска. При дурномъ и неряшливомъ голосоведеніи красивой звучности быть не можетъ.

Примѣчаніе. Нѣкоторые подъ оркестровкой разумѣютъ лишь выборъ инструментовъ и ихъ тембровъ и полагаютъ, что данный кусокъ звучитъ дурно лишь вслѣдствіе неудачи этого выбора; между тѣмъ часто причина дурной звучности лежитъ исключительно въ дурномъ голосоведеніи, и данный кусокъ, какими бы инструментами ни былъ исполненъ, будетъ звучать дурно. Наоборотъ, во многихъ случаяхъ отрывокъ съ хорошимъ расположеніемъ аккордовъ и правильнымъ голосоведеніемъ будетъ звучать хорошо, въ переложеніи на любую оркестровую группу: смычковую, деревянную или мѣдную духовую.

Инструментаторъ долженъ имѣть въ представленіи своемъ точный гармоническій анализъ оркеструемаго куска. Если въ предварительномъ наброскѣ будутъ какія-либо неясности, касающіяся числа гармоническихъ голосовъ и ихъ хода—ихъ должно выяснить и упорядочить. Тутъ же слѣдуетъ замѣтить, что для инструментатора необходимо ясное пониманіе синтактическихъ формъ, составляющихъ складъ даннаго музыкальнаго куска, т.-е. дѣленіе его на мотивы, фразы и предложенія, и отчетливое представленіе о границахъ таковыхъ.

Переходъ отъ одного числа гармоническихъ голосовъ къ другому, напр., отъ четырехголоснаго сложенія къ трехголосному, отъ пятиголоснаго къ унисону и т. п. долженъ совпадать со смѣной мотивовъ, фразъ или предложеній; въ противномъ случаѣ для инструментатора могутъ встрѣтиться значительныя и непреодолимыя затрудненія, напр. если среди хода четырехголосныхъ аккордовъ попадется одинъ пятиголосный, то для таковаго понадобится на одинъ моментъ введеніе лишняго инструмента, который присутствіемъ своимъ можетъ испортить звучность аккорда, или не дастъ возможности получить хорошее разрѣшеніе диссонанса или правильный гармоническій ходъ.

Число гармоническихъ голосовъ и удвоенія.

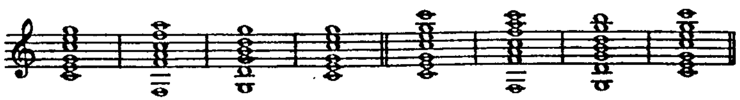
По существу дѣла гармоническое сложеніе въ огромномъ большинствѣ случаевъ—четырехголосное, какъ въ отдѣльныхъ самостоятельныхъ аккордахъ и аккордовыхъ послѣдовательностяхъ, такъ и въ случаяхъ образованія гармоническаго фона. Гармоническое сложеніе, на первый взглядъ кажущееся 5-, 6-, 7- или 8-ми-звучнымъ, обыкновенно состоитъ изъ главныхъ и добавочныхъ гармоническихъ голосовъ. Добавочные гармоническіе голоса суть не что иное, какъ повторенія или удвоенія въ смежной октавѣ котораго-либо одного, двухъ или всѣхъ трехъ верхнихъ голосовъ настоящаго гармоническаго четырехголосія; басовый же голосъ гармоніи можетъ быть удвоенъ или повторенъ лишь октавою ниже. Поясню схематическимъ примѣромъ:

A. При тѣсномъ расположеніи:

Четырехголосн. гармонія. Удвоеніе одного голоса.



Удв. 2-хъ голосовъ. Удв. всѣхъ 3-хъ голосовъ.



B. При широкомъ расположеніи:

Четырехгол. гармонія. Удв. одного голоса. Удв. 2-хъ верхн. голос.



Примѣчаніе: При широкомъ расположеніи аккордовъ возможно удвоеніе въ октаву лишь сопрановаго и альтоваго голосовъ гармоніи; удвоеніе теноровагo становится нежелательнымъ, образуя тѣсное расположеніе вмѣсто широкаго. Удвоеніе же баса въ октаву при широкомъ расположеніи образуетъ нежелательную тяжесть.

Басовый голосъ ни въ коемъ случаѣ не долженъ заходить внутрь трехъ верхнихъ голосовъ:

дурно:



Въ зависимости отъ большаго или меньшаго удаленія басоваго голоса отъ трехъ верхнихъ голосовъ удвоеніе послѣднихъ можетъ быть и не полное:

хорошо:



Примѣчаніе: Унисоны, получающіеся отъ правильнаго удвоенія, хотя и не вполнѣ ровно звучатъ, тѣмъ не менѣе избѣгаться не должны, такъ какъ слухъ нашъ въ этомъ случаѣ оцѣниваетъ правильное голосоведеніе.

Ходы октавами, окружающими верхніе голоса, какъ въ нижеслѣдующемъ примѣрѣ,—весьма нежелательны:

дурно:



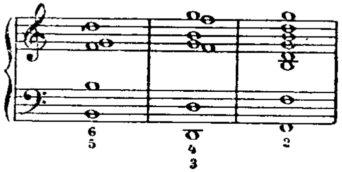
Параллельныя квинты, образующіяся отъ удвоенія трехъ верхнихъ голосовъ, при ходѣ ихъ секстаккордами не имѣютъ значенія:

хорошо:

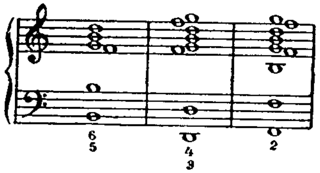


Басъ обращеній септаккордовъ отнюдь не слѣдуетъ удваивать въ трехъ верхнихъ голосахъ:

хорошо:



дурно:

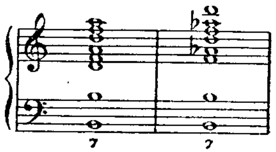


То же относится къ вводному и уменьшенному септаккордамъ.

дурно:



хорошо:



Правила гармоніи, относящіяся къ задержаніямъ, остаются въ полной силѣ при оркестровомъ письмѣ; относительно же проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ, а также предъёмовъ, при различіи тембровъ и извѣстной скорости движенія, многія вольности могутъ быть допущены, напр.:

Одинъ тембръ

Другой тембръ



Одинъ тембръ:

Другой тембръ:



Слѣдующія и имъ подобныя фигураціи одновременно съ ихъ упрощеніями также употребительны:

Одинъ тембръ:

Другой тембръ:

Третій тембръ:



Верхнія и внутреннія педали или выдержанные тоны при различіи тембровъ въ оркестровомъ сложеніи допустимы болѣе, чѣмъ въ фортепіанномъ, квартетномъ или въ какомъ-нибудь другомъ:



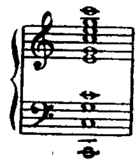
Въ партитурныхъ образцахъ настоящей книги найдется много примѣровъ употребленія подобныхъ пріемовъ.

Расположеніе аккордовъ.

Естественный звукорядъ (натуральная гамма):



можетъ служить образцомъ расположенія аккорда въ оркестровомъ сложеніи, указывая на широкіе интервалы внизу и болѣе тѣсные по мѣрѣ восхожденія въ высшія октавы:

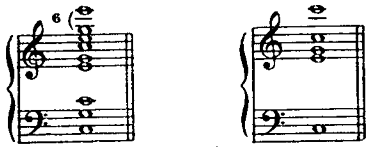


Басовый голосъ долженъ удаляться лишь крайне рѣдко далѣе октавы отъ слѣдующаго за нимъ средняго голоса (теноровaго голоса гармоніи). Пропускъ аккордовыхъ тоновъ въ верхнихъ голосахъ нежелателенъ:

Нежелательно:

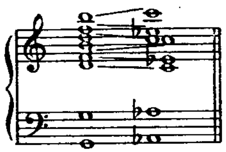


Впрочемъ, секста сверху, а также удвоеніе верхняго гармоническаго голоса въ октаву иногда могутъ быть хороши:



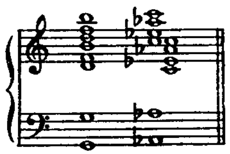
Когда правильное голосоведеніе приводитъ неизбѣжно къ широкому интервалу въ верхней части аккорда, какъ напримѣръ, при чередованіи аккордовъ V и VI ступеней, то такое расположеніе слѣдуетъ одобрить:

Хорошо:



Напротивъ, было бы очень дурно пополнить въ такомъ случаѣ трезвучіе VI ступени, вводя для этого новый голосъ:

Не хорошо:



Изъ предыдущаго видно, что заполненіе середины въ оркестровомъ сложеніи имѣетъ важное значеніе. Ничего не можетъ быть хуже аккордовъ, имѣющихъ верхъ и низъ, удаленные другъ отъ друга при незаполненной серединѣ, особенно въ forte (въ piano еще могутъ встрѣтиться подобные случаи). Поэтому расходящіеся ходы, въ которыхъ 3 верхніе голоса

мало-по-малу удаляются отъ понижающагося баса, должны быть пополняемы постепенно вступающими средними голосами.

Схематич. примѣръ:



Обратные, сближающіеся ходы требуютъ сначала удвоенія, а по мѣрѣ сближенія — умолканія среднихъ удваивающихъ голосовъ:

Схематич. примѣръ:



Гармонія у смычковыхъ.

Потребность равнозвучности голосовъ, составляющихъ гармонію, находится внѣ всякаго сомнѣнія. Тѣмъ не менѣе полное уравненіе ихъ силы выступаетъ менѣе замѣтно въ аккордахъ короткихъ и отрывистыхъ, чѣмъ въ аккордахъ протянутыхъ и связныхъ. Оба эти случая будутъ разсмотрѣны отдѣльно, такъ какъ для увеличенія числа гармоническихъ голосовъ въ первомъ случаѣ оказываются примѣнимыми двойныя, тройныя и четверныя ноты въ каждомъ изъ представителей смычковыхъ; во второмъ же случаѣ для той же цѣли оказываются пригодными лишь двойныя ноты и раздѣленіе партій (divisi).

А. Короткіе аккорды. Тройныя и четверныя ноты, иначе трехъ- и четырехголосные аккорды смычковыхъ могутъ быть взяты лишь коротко.

Примѣчаніе. Какъ извѣстно, два верхніе звука такихъ аккордовъ могутъ быть задержаны и сдѣлаться протянутыми; этотъ болѣе сложный случай и оставляю пока въ сторонѣ.

Короткіе аккорды, взятые arco, звучатъ хорошо лишь въ forte (sf) и почти всегда при условіи поддержки духовыми инструментами. Ровность расположенія звуковъ и плавность голосоведенія въ смычковыхъ играютъ роль второстепенную при употребленіи короткихъ аккордовъ, слагаемыхъ изъ двойныхъ, тройныхъ и четверныхъ нотъ; напротивъ, на первый планъ здѣсь выступаютъ удобство взятія и звучность. Двойныя, тройныя и четверныя ноты слѣдуетъ примѣнять лишь легкія и удобныя для исполненія. Аккорды съ участіемъ пустыхъ струнъ предпочитаются ради звучности. Въ такихъ аккордахъ обыкновенно участвуютъ первыя и вторыя скрипки и альты, между которыми отдѣльные звуки распредѣляются сообразно съ удобствами исполненія и потребностью звучности. Віолончели по болѣе низкой тесситурѣ, вслѣдствіе соображеній, высказанныхъ въ общей части настоящей главы, выступаютъ съ аккордами рѣже, обыкновенно исполняя вмѣстѣ съ контрабасами нижнія ноты аккорда. Контрабасы лишь въ рѣдкихъ случаяхъ участвуютъ двойными, тройными и четверными нотами, чаще—октавами съ одной пустой струной.

Образцы:

№ 97. *Снѣгурочка* |171|; см. также передъ |140|, передъ |200|.
* *Испанское каприччіо* передъ |V| (см. № 67).
Шехеразада, ч. II |P| (см. № 19).
* № 98. *Сказка о царѣ Салтанѣ* |135|; см. также |141|, передъ |182|.

Зачастую отдѣльные аккорды связываются съ мелодическимъ рисункомъ верхняго голоса, подчеркивая отдѣльнымъ sforzando извѣстные гармоническіе моменты.

Образецъ:

№ 99. *Снѣгурочка* передъ |126|; см. также |326|.

B. Протянутые аккорды и tremolando. Болѣе или менѣе долго выдерживаемые или протянутые аккорды, а также и tremolando, во многихъ случаяхъ замѣняющее таковые, требуютъ ровнаго расположенія силы звучности. Въ виду высказаннаго положенія, что всѣ представители смычковой группы

при расположеніи звуковъ въ нормальномъ порядкѣ ихъ тесситуръ принято считать за равные по силѣ звучности (см. главу I), ясно, что четырехголосное сложеніе съ удвоеннымъ въ октаву басомъ при тѣсномъ расположеніи будетъ звучать достаточно ровно. Когда, вслѣдствіе удаленія трехъ верхнихъ голосовъ отъ баса, приходится прибѣгать къ увеличенію числа голосовъ для пополненія середины гармоніи (см. выше), то таковое умноженіе числа голосовъ дѣлается введеніемъ двойныхъ нотъ въ скрипкахъ или альтахъ, а смотря по надобности—въ тѣхъ и другихъ. Употребляемый иногда пріемъ раздѣленія партій (divisi) нежелателенъ, такъ какъ сочетаніе въ одномъ и томъ же аккордѣ партій недѣленныхъ вмѣстѣ съ раздѣленными не дастъ ровной звучности. Напротивъ, если шести- или семиголосное сочетаніе цѣликомъ поручено смычковымъ, одинаковымъ образомъ раздѣленнымъ, то ровность звучности получается несомнѣнно, напр.:

div. { Viol. I / Viol. I

div. { Viol. II / Viol. II

div. { V-le I / V-le II

Если умноженная такимъ образомъ гармонія трехъ верхнихъ голосовъ поручена раздѣленнымъ инструментамъ, то басовый голосъ, исполняемый віолончелями и контрабасами нераздѣленными, оказывается нѣсколько тяжелъ, вслѣдствіе чего его полезно ослаблять, или ставя динамическій оттѣнокъ степенью слабѣе верхнихъ голосовъ, или назначая уменьшенное число исполнителей.

При forte протянутыхъ звуковъ или tremolando, съ двойными нотами, голосоведеніе не всегда соблюдается, а, напротивъ, избираются интервалы наиболѣе удобные для исполненія.

Образцы:

№ 100. *Ночь передъ Рождествомъ* |161| — большое divisi.
№ 101. „ „ „ |210| — V-le div. / V-celli div. } 4-хъ гол. гарм.

№ 102. *Снѣгурочка* [187—188]—4-хъ-голосн. гарм. Viol. I, Viol. II, V-le, V-celli.

" [243]—4 V-celli soli div.

Шехеразада, ч. II, начало—4 C.-bassi soli div. (см. № 40).

Царская невѣста [179] — аккорды всѣхъ струнныхъ (см. № 243).

№ 103. *Сказаніе о Китежѣ* [8]—гарм. фонъ смычковыхъ.

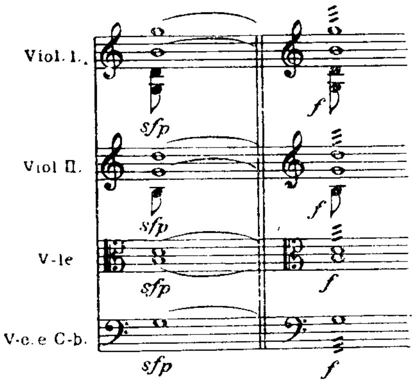
" " " [240] (см. № 21).

" " " [283] — гарм. фонъ смычковыхъ (см. № 2).

* № 104. *Золотой пѣтушокъ* [4]—фонъ смычковыхъ.

" " [125] — колеблющійся фонъ смычковыхъ (см. № 271).

Если въ forte или при sfp изъ многозвучнаго аккорда съ примѣненіемъ тройныхъ или четверныхъ нотъ одна или двѣ верхнія ноты въ каждомъ изъ инструментовъ задерживаются въ видѣ протянутыхъ звуковъ или tremolando, то распредѣленіе звуковъ должно быть ровное, напр.:



Гармонія у деревянныхъ духовыхъ.

Приступая къ обсужденію настоящей статьи, еще разъ напоминаю читателю сказанное въ началѣ этой главы.

Гармоническое сложеніе, какъ въ самостоятельныхъ аккордовыхъ образованіяхъ, такъ и при образованіи гармоническаго

фона въ періодахъ гомофоническихъ или контрапунктическихъ требуетъ прежде всего ровной звучности. Достигается это слѣдующимъ:

1) Инструменты, образующіе аккорды, должны быть примѣнены одинаково, т.-е. или только въ одиночномъ, или только въ удвоенномъ видѣ, за исключеніемъ случаевъ, когда необходимо выдѣлить который-нибудь изъ голосовъ.

Нежелательно:



2) Примѣнять ихъ слѣдуетъ, держась въ общемъ нормальнаго порядка ихъ тесситуръ, за исключеніемъ пріемовъ перекрещиванія и окруженія, о которыхъ рѣчь впереди.

Нежелательно:



3) Желательно примѣненіе ихъ въ одинаковыхъ или смежныхъ регистрахъ, за исключеніемъ случаевъ приданія особаго изысканнаго колорита.

Нежелательно:



Fl. II—звучитъ слабо, Ob. же слишкомъ рѣзки:

4) Инструментамъ одного и того же рода или тембра предпочтительнѣе поручать консонирующіе и мягкіе интервалы — октавы, терціи и сексты, а не рѣзкіе или диссонирующіе—квинты, кварты, секунды и септимы, за исключеніемъ случаевъ выдѣленія или подчеркиванія диссонансовъ. Правило это въ особенности примѣнимо къ гобоямъ съ ихъ острымъ тембромъ.

Нежелательно:



Гармонія четырехзвучная и трехзвучная.

Образованіе гармоніи въ группѣ деревянныхъ духовыхъ мною будетъ разсмотрѣно двоякое: а) при двойномъ (парномъ)

составѣ—2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag. и b) при тройномъ (троечномъ) — 3 Fl., 2 Ob., Cor. ingl., 3 Clar., 2 Fag., C.-fag.

А. Парный составъ. При образованіи четырехзвучной гармоніи деревянныхъ духовыхъ выступаютъ съ очевидностью три пріема расположенія тембровъ: 1) *наслоеніе* (строго нормальный порядокъ тесситуръ), 2) *перекрещиваніе* и 3) *окруженіе.* Въ послѣднихъ двухъ пріемахъ нормальный порядокъ тесситуръ по существу дѣла является нарушеннымъ, но лишь до извѣстной степени.

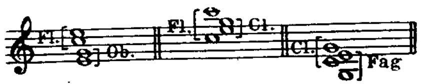
1. Наслоеніе. 2. Перекрещ. 3. Окруженіе.



Примѣняя каждый изъ означенныхъ трехъ пріемовъ, слѣдуетъ имѣть въ виду: а) въ случаяхъ отдѣльныхъ аккордовыхъ образованій — тесситуру аккорда, дабы не употреблять одновременно слабыхъ и мягкихъ регистровъ однихъ инструментовъ съ сильными и рѣзкими другихъ.

Наслоеніе. Окруж. Перекрещ.

Мало желательно:



Ob. слишкомъ рѣзки. Нижн. ноты Fl. слишкомъ слабы. Fag. слишкомъ выступаетъ.

b) Въ случаяхъ аккордовыхъ послѣдовательностей принимается во вниманіе общій ходъ голосовъ: въ движущіеся голоса слѣдуетъ помѣщать одни тембры, а въ стоячіе—другіе:



При широкомъ расположеніи голосовъ четырехзвучные аккорды могутъ быть поручены двумъ парамъ тембровъ лишь при условіи нормальнаго порядка ихъ тесситуръ, т.-е. при пріемѣ наслоенія:

Хорошо:



и т. под.

Перекрещиваніе и окруженіе въ этомъ случаѣ по необходимости вызоветъ нежелательное несоотвѣтствіе регистровъ:

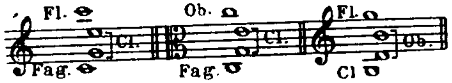
Нежелательно:



и т. под.

Для примѣненія въ такомъ случаѣ пріема окруженія являются необходимыми три рода тембровъ:

Хорошо:



и т. под.

Четыре различныхъ тембра въ четырехзвучномъ аккордѣ широкаго расположенія являются возможными, хотя аккордъ и не представляетъ однородности въ тембрѣ. По мѣрѣ повышенія регистры отдѣльныхъ инструментовъ оказываются болѣе подходящими другъ къ другу:



Достаточно хорошо. Лучше. Еще лучше.

При тѣсномъ расположеніи четырехзвучные аккорды четырехъ различныхъ тембровъ мало желательны по недостаточному соотвѣтствію регистровъ:



Нехорошо. Лучше. Еще нѣск. лучше.

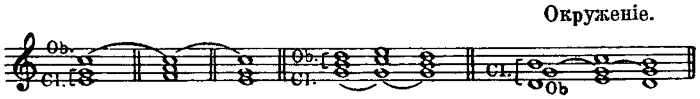
Примѣчаніе. Въ „Моцартѣ и Сальери", гдѣ составъ деревянныхъ—1 Fl., 1 Ob., 1 Clar. и 1 Fag., четырехзвучные аккорды изъ 4-хъ различныхъ тембровъ встрѣчаются въ силу необходимости.

Въ трехзвучныхъ аккордовыхъ сочетаніяхъ, примѣняемыхъ всего чаще для образованія гармоническаго фона, при которомъ басъ зачастую является выраженнымъ инструментами другой группы, напр. смычковой или pizzicato—слѣдуетъ руководиться тѣми же соображеніями. Трехзвучные аккорды по-

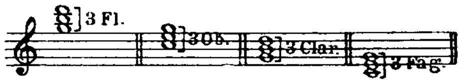
ручаются обыкновенно парѣ одного тембра и единицѣ другого, а не тремъ различнымъ тембрамъ. Пріемъ наслоенія— наиболѣе примѣнимый:



Пріемъ перекрещиванія или окруженія (въ данномъ случаѣ это одно и то же) примѣняется въ зависимости отъ хода голосовъ:

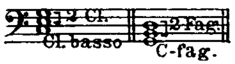


В. Троечный составъ. Расположеніе тѣсной трехзвучной гармоніи при наличности троечнаго состава деревянныхъ духовыхъ ясно съ перваго взгляда: любая тройка инструментовъ одного и того же тембра всегда звучитъ прекрасно:



а также:





Въ четырехзвучныхъ аккордахъ *тѣснаго расположенія* примѣнимъ главнымъ образомъ пріемъ наслоенія, т.-е. тройка одного тембра и единица другого; перекрещиваніе и окруженіе возможны. Необходимо имѣть въ виду соотвѣтствіе тембровъ и дальнѣйшій ходъ голосовъ:



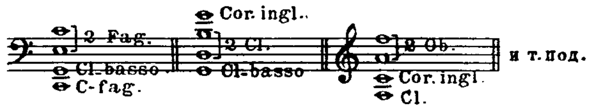
При широкомъ расположеніи трехзвучной гармоніи примѣненіе троекъ одинаковаго тембра менѣе желательно:



При употребленіи въ качествѣ третьихъ инструментовъ Fl. c.-alto, Cor. ingl., Clar. basso и C.-fag. широкое расположеніе троекъ звучитъ хорошо:



Въ четырехзвучныхъ аккордахъ къ тройкѣ одного тембра добавляется единица другого:



Гармонія многозвучная.

Въ пяти-, шести-, семи- и восьмизвучныхъ аккордовыхъ образованіяхъ,—самостоятельныхъ или представляющихъ собою гармоническій фонъ, слѣдуетъ руководиться соображеніями, высказанными въ предыдущей главѣ о веденіи деревянныхъ духовыхъ въ октаву. Такъ какъ 5-й, 6-й, 7-й, 8-й и т. д. звуки суть не что иное, какъ повтореніе трехъ существенныхъ верхнихъ голосовъ четырехголосной гармоніи въ другихъ октавахъ, то и слѣдуетъ по возможности избирать инструменты, образующіе между собой наилучшія октавы. Перекрещиваніе и окруженіе при этомъ тоже примѣнимы.

А. При парномъ составѣ (тѣсное расположеніе):



Многозвучные аккорды широкаго расположенія мало же-

лательны, такъ какъ тѣсные интервалы выступаютъ въ таковыхъ рядомъ съ широкими:



Примѣчаніе. Въ большинствѣ случаевъ таковое сложеніе примѣнимо при мелодическомъ значеніи двухъ верхнихъ голосовъ гармоніи, о чемъ уже было говорено выше.

B. При троечномъ составѣ:





и т. под.

Пріемъ наслоенія—наиболѣе выгодный при тѣсномъ расположеніи троекъ. Примѣненіе троекъ въ широкомъ расположеніи (перекрещиваніе голосовъ) менѣе выгодно, такъ какъ нѣкоторыя октавы образуются въ ненормальномъ порядкѣ тесситуръ, напр.:

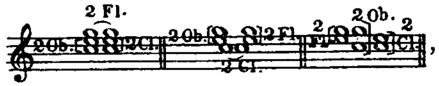


Въ данномъ примѣрѣ не хорошо:



Удвоенные тембры.

A. При *парномъ* составѣ деревянныхъ желательно возможное смѣшеніе удвоенныхъ тембровъ:

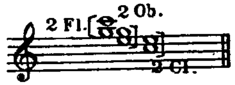


Очень хорошо.

а также:

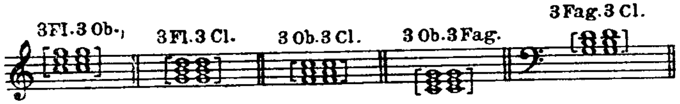


Въ четырехзвучныхъ аккордахъ примѣнимъ также способъ классиковъ:



Въ данномъ примѣрѣ если звукъ верхняго *c* достаточно силенъ, благодаря высокому регистру флейты, звуки *g* и *e* гобоевъ смягчены удвоеніемъ II флейтою и I кларнетомъ, то звукъ нижняго неудвоеннаго *c* II кларнета оказывается слабоватымъ по сравненію съ сосѣдними удвоенными звуками *e* и *g*. Во всякомъ случаѣ оба крайніе голоса, верхній и нижній, являются болѣе слабыми и прозрачными, а два средніе—болѣе сильными и густыми.

B. Троечный составъ даетъ возможность получить весьма ровные сложные тембры въ трехзвучныхъ аккордахъ:



Возможны и утроенные тембры:



Общія замѣчанія.

1. Новѣйшіе оркестраторы не допускаютъ пропусковъ интерваловъ въ тѣсномъ расположеніи многозвучныхъ аккордовъ, что зачастую примѣнялось классиками:

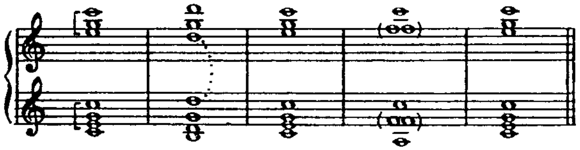


Въ особенности подобные пропуски дурно вліяютъ на аккорды *forte*. По этой же причинѣ широкое расположеніе гармоніи, по существу дѣла основанное на пропускахъ интерваловъ, оказывается примѣнимымъ въ рѣдкихъ случаяхъ и только въ *piano;* тѣсное же расположеніе есть наиболѣе распространенный способъ примѣненія гармоніи въ духовыхъ инструментахъ, какъ въ *forte,* такъ и въ *piano.*

2. Въ общемъ расположеніе многозвучнаго пространнаго аккорда сводится къ порядку тоновъ натуральнаго звукоряда, требуя внизу широкихъ интерваловъ: октавы или сексты, посрединѣ—интерваловъ средней величины: квинты и кварты, а сверху — тѣсныхъ интерваловъ: терціи и секунды.



3. Во многихъ случаяхъ голосоведенія правильность его вызываетъ и временное удвоеніе одного изъ голосовъ гармоніи, между тѣмъ какъ прочіе голоса остаются не удвоенными. Въ такихъ случаяхъ слухъ нашъ примиряется съ временнымъ усиленіемъ одного изъ голосовъ, оцѣнивая правильность и разумность голосоведенія. Поясню схематическимъ примѣромъ:



Во 2-мъ тактѣ этого примѣра тонъ *d* оказывается удвоеннымъ отъ соприкосновенія верхняго трехголоснаго слоя гармоніи съ нижнимъ трехголоснымъ слоемъ; въ 4-мъ тактѣ тонъ *f* оказывается удвоеннымъ въ каждомъ изъ слоевъ.

4. Гармоническій фонъ, будучи по существу четырехголоснымъ, далеко не всегда лежитъ всѣми своими четырьмя голосами въ духовой группѣ. Зачастую одинъ изъ голосовъ его принадлежитъ смычковымъ, или струннымъ pizzicato; чаще всего особнякомъ стоитъ басовый голосъ, а протянутая гармонія духовыхъ находится въ 3-хъ верхнихъ голосахъ. Если же мелодія верхняго голоса лежитъ тоже въ одномъ изъ смычковыхъ, то на долю протянутой гармоніи остается всего два среднихъ голоса. Въ первомъ случаѣ трехголосная гармонія духовыхъ должна быть полною сама по себѣ, т.-е. безъ участія басоваго голоса; для этого пустые интервалы—квинты

и кварты избѣгаются въ ней. Во второмъ случаѣ въ двухъ среднихъ голосахъ желательна условная полнота двухголоснаго сложенія, т.-е. изъ интерваловъ желательно примѣненіе лишь терцій, секстъ, секундъ и септимъ.

Все высказанное въ отдѣлѣ объ употребленіи деревянной духовой группы въ гармоніи и о размѣщеніи тембровъ простыхъ и удвоенныхъ относится главнымъ образомъ къ протянутымъ аккордамъ и аккордовымъ ходамъ или къ рядамъ быстро чередующихся аккордовъ staccato. Въ короткихъ аккордахъ, раздѣленныхъ другъ отъ друга значительными паузами, то или другое расположеніе аккорда и размѣщеніе тембровъ съ одной стороны менѣе ощутительно для слуха, съ другой— и связь аккордовъ по голосоведенію менѣе замѣтна. Нѣтъ возможности, да нѣтъ и надобности входить въ разсмотрѣніе безчисленныхъ всевозможныхъ случаевъ сочетаній тембровъ, удвоеній ихъ и расположенія аккордовъ. Я имѣлъ въ виду показать лишь главныя основанія пріемовъ и руководящія соображенія. Усвоивъ себѣ все сказанное, читатель или учащійся, только вдумчиво просматривая новѣйшія оркестровыя партитуры и слушая ихъ исполненіе, пойметъ, въ какихъ именно случаяхъ должно примѣнять тотъ или другой пріемъ. Въ общемъ учащемуся должно дать совѣтъ руководиться нормальнымъ порядкомъ размѣщенія духовыхъ, наблюдать, чтобы въ аккордѣ участвовали только неудвоенные или только удвоенные голоса (кромѣ случаевъ, вытекающихъ изъ голосоведенія), чтобы пріемы перекрещиванія и окруженія тембровъ вызывались сознательно и, наконецъ, чтобы расположеніе аккордовъ въ большей части случаевъ имѣлось въ виду тѣсное.

Образцы гармоніи деревянныхъ духовыхъ:

а) Самостоятельные аккорды.

№ 105. *Ночь передъ Рождествомъ* [148]—Cl., 2 Fag.
№ 106. „ „ „ начало—Ob., Cl., Fag. (перекрещиваніе).
Снѣгурочка [16]—2 Cl., Fag.
„ [79], т. 5—2 Ob., 2 Fag. (см. № 136).
* № 107. „ [197]—Fl. picc., 2 Fl. (tremolando).

№ 108. *Снѣгурочка* [204]—2 Fl., Ob. (высокій регистръ).
№ 109. *Шехеразада,* начало—всѣ деревянные въ различныхъ расположеніяхъ.
* *Воскресная увертюра* [A]—3 Fl. tremolando (см. № 176).
* *Сказка о царѣ Салтанѣ* [45]—Ob., 2 Fag.
№ 110. „ „ „ передъ [115]—смѣшанные тембры.
№ 111. „ „ „ [115] и аналогичныя мѣста — очень мягкія тройки деревянныхъ.
„ „ „ [177] — 2 Ob., 2 Fag.
* *Садко,* симф. картина [9] — Ob., 2 Cl., Fag.
* *Садко,* опера [4] — Cor. ingl., 2 Cl.
„ передъ [5] — всѣ деревянные.
№ 112. „ [72]—трехголосные аккорды чистаго и смѣшаннаго тембра.
* № 113. *Царская невѣста* [126] — всѣ деревянные.
* № 114. *Сказаніе о Китежѣ,* передъ [90] — окруженіе (Ob. I въ высшемъ регистрѣ).
№ 115. „ „ передъ [161] — чередованіе деревянныхъ съ мѣдными.
№ 116. „ „ [167] — всѣ деревянные, кромѣ Ob. съ хоромъ.
[269] — Fl., Clar., Fag.
* *Золотой пѣтушокъ* [125] — разл. духовые, 4-голосн. аккорды (см. № 271).
„ „ [218] — Ob., Cor. ingl., Fag., C.-fag.; см. также [254].
№ 117. „ „ передъ [236] — смѣшанный тембръ; внизу 2 Fag.

b) Гармоническій фонъ (иногда съ участіемъ валторны).

Майская ночь, д. III [L] — 2 Fag., Cor. ingl. (см. № 18).
Антаръ [68] — 3 Flauti.
Снѣгурочка [20] — 2 Clar. высокій регистръ.
„ передъ [50] — 2 Fl., Fag.

Снѣгурочка [187] — 2 Ob., 2 Fag.
„ [274] — 2 Cl. низк. рег. (см. № 9).
„ [283] — Fl., Cor. ingl., Cl., Fag. (см. № 26).
№ 118. „ [292] — широкое расположеніе духовыхъ (удвоеніе голосовъ).
№ 119. „ [318—319] — 2 Flauti.
Шехеразада, ч. II [B] — 2 Clar., Fag. (Cor.—выдерж. нота) (см. № 1).
Ночь передъ Рождествомъ [1] — 3 Clar.
Садко [1] — Clar., Cl. basso, Fag., C.-fag.
№ 120. „ [49] — Ob., Clar., Cor., Fag.
„ [99] — 2 Clar. (см. №№ 289, 290).
№ 121. „ [144] — Clar., Fag.
№ 122. „ [195—196] — 2 Cl., Cl. basso.
Царская невѣста [80] — Clar., Fag.
„ „ [166] — движущіеся гармоническіе голоса Fl. и Clar. (см. № 22).
Сервилія [59] — Clar. (низк. рег.), Fag.
* № 123. *Кащей безсмертный* [80] — Ob., Fag. con sord.
* № 124. *Сказаніе о Китежѣ* [52] — Fl., Fag.
„ „ [55] — Fl., Ob. (см. № 197).
„ „ [68] — Cor. ingl., Fag., C.-fag. (см. № 199).
„ „ [118] — смѣш. тембръ 2 Ob., Cor. ingl. + 3 Clar.
„ „ [136] — движущ. голоса Fl. и Clar.
„ „ передъ [185] — 3 Fl. (низк. рег.) и 2 Cl.
„ „ [223] — Fl., Ob., Cl. (см. № 31).
* № 125. „ „ [247] — 2 Clar., Cl. basso.
„ „ [273] — Cor. ingl., 2 Cl. и Cl. basso, Fag.
* № 126. „ „ [355] — Cor. ingl. con sord., Cl., 2 Fag.
* № 127. *Золотой пѣтушокъ* [3] — Clar., Cl. basso, Fag., C.-fag.

Золотой пѣтушокъ |40—41| — Cl. basso, Fag.; Fl., Clar.; Cl., Cl. basso.

* № 128. „ „ |156| — движущ. голоса Fl. и Clar.

Гармонія у мѣдныхъ.

Гармоническое аккордовое сложеніе требуетъ, какъ и въ деревянной духовой группѣ, тѣснаго расположенія безъ пропуска интерваловъ.

Четырехголосное сложеніе.

Квартетъ валторнъ являетъ очевидно всѣ удобства для ровной звучности четырехголосныхъ аккордовъ безъ веденія баса въ октаву:



Примѣчаніе. Въ схематическихъ примѣрахъ настоящаго отдѣла для упрощенія валторны и трубы выписаны мною такъ, какъ онѣ должны звучать въ дѣйствительности, какъ бы въ переложеніи для фортепіано.

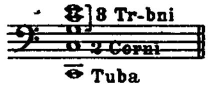
Въ тѣхъ случаяхъ, когда желательно веденіе басоваго голоса въ октаву, рѣдко прибѣгаютъ къ участію тромбона или тубы, въ виду болѣе сильной звучности послѣднихъ, и поручаютъ удвоеніе басоваго голоса фаготу, о чемъ будетъ говорено впослѣдствіи.

Квартетъ тромбоновъ и тубы сравнительно рѣдко выступаетъ четырехголосно при тѣсномъ расположеніи аккордовъ. Чаще всего нижнему тромбону и тубѣ поручается веденіе басоваго голоса въ октаву, а три верхніе голоса предоставляются двумъ верхнимъ тромбонамъ съ присоединеніемъ къ нимъ трубы или двухъ валторнъ, соединенныхъ въ унисонъ для уравненія звучности:



Считаю весьма удачнымъ много разъ примѣненное мною расположеніе, въ которомъ октавный басъ порученъ двумъ

валторнамъ и тубѣ, а три верхніе голоса—тремъ тромбонамъ:

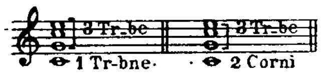


(Красивая и сплоченная звучность).

Четырехголосныя сочетанія въ болѣе высокихъ октавахъ при двухъ трубахъ дополняются или двумя тромбонами или четырьмя валторнами, соединенными въ два унисона для уравненія звучности:



Когда имѣются въ распоряженіи 3 трубы—четвертый голосъ поручается одному тромбону или двумъ валторнамъ въ унисонъ:



Пріемъ окруженія тембровъ тоже можетъ имѣть свое примѣненіе въ отдѣльныхъ аккордахъ:



а также вслѣдствіе потребностей голосоведенія:



Трехголосноо сложеніе.

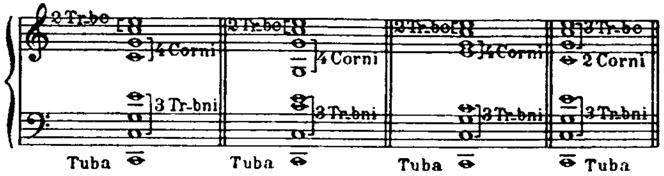
Наилучшія сочетанія получаются изъ трехъ тромбоновъ, трехъ валторнъ или трехъ трубъ. При употребленіи же двухъ различныхъ тембровъ валторны участвуютъ удвоенныя:



и т. под.

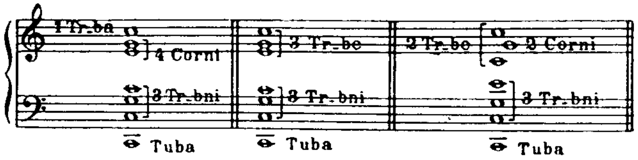
Многоголосные аккорды.

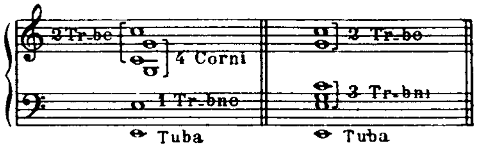
При участіи всѣхъ представителей мѣдной группы валторны примѣняются удвоенныя:



и т. под.

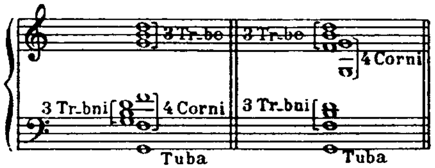
Въ семи-, шести- и пятиголосныхъ сочетаніяхъ нѣкоторые изъ инструментовъ должны быть исключены:



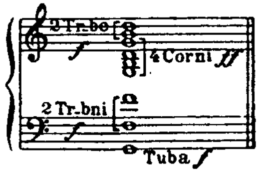


и т. под.

Въ диссонирующихъ сочетаніяхъ секунды и септимы предпочтительнѣе въ различныхъ тембрахъ:

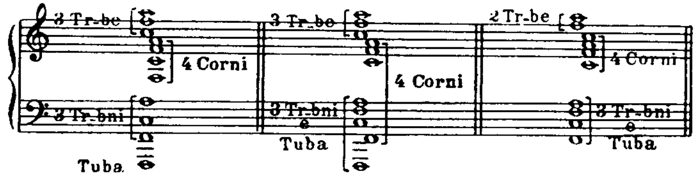


Въ приведенныхъ аккордахъ при двухтрубномъ составѣ удвоеніе валторнъ недостижимо. Въ этомъ случаѣ прибѣгаютъ къ слѣдующему расположенію, при чемъ для уравненія силы валторнъ ставятъ динамическій оттѣнокъ степенью сильнѣе, чѣмъ остальнымъ инструментамъ:



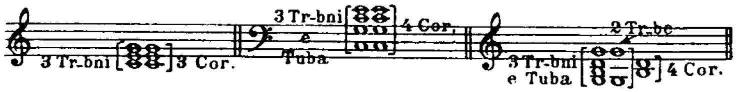
Во всѣхъ случаяхъ, когда уравненіе силы звучности въ аккордѣ мѣди не можетъ быть достигнуто удвоеніемъ валторнъ, слѣдуетъ прибѣгать къ тому же средству, требуя отъ нихъ динамическаго оттѣнка степенью сильнѣе тромбоновъ и трубъ.

При расположеніи пространныхъ аккордовъ гармоническими слоями, слой валторнъ можетъ оставаться неудвоеннымъ, и все расположеніе аккорда оказывается какъ бы *похóрнымъ* [1]),—напр.:



Удвоеніе мѣдныхъ.

Наиболѣе часто встрѣчаемыя удвоенія тембровъ среди представителей мѣдной духовой группы образуются отъ наложенія аккорда валторнъ на тождественный аккордъ трубъ или тромбоновъ. Мягкій и округлый тембръ валторнъ, придавая таковымъ соединеніямъ бóльшую силу звучности, въ то же время смягчаетъ сравнительно болѣе рѣзкіе тембры тромбоновъ и трубъ:



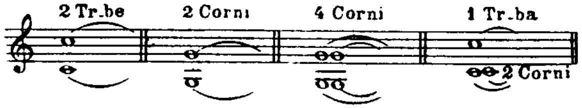
Случай наложенія аккорда тромбоновъ на тождественный аккордъ трубъ, напр.: 

можетъ встрѣчаться лишь весьма рѣдко вслѣдствіе совмѣщенія звучностей наибольшей силы.

Вслѣдствіе весьма частыхъ случаевъ употребленія мѣдныхъ инструментовъ въ общей оркестровой фактурѣ въ видѣ выдерживаемыхъ тоновъ въ двухъ и трехъ октавахъ, считаю необходимымъ разсмотрѣть подобные случаи. Выдерживаемыя

[1]) Т.-е, въ 2 или 3 хора.

ноты достаются чаще всего двумъ трубамъ, а также двумъ или четыремъ валторнамъ, расположеннымъ въ октаву (въ 2-хъ октавахъ). Иногда октава эта образуется изъ трубъ и валторнъ:



Тромбоны со своимъ тяжеловатымъ тембромъ рѣже участвуютъ въ такихъ соединеніяхъ. При выдерживаніи ноты въ трехъ октавахъ чаще всего встрѣчается слѣдующій способъ:



Нѣкоторая неровность расположенія, происходящая отъ удвоенія средней ноты, окупается смѣшеніемъ тембровъ, придающимъ выдерживаемому тону извѣстнаго рода единство.

Образцы гармоніи мѣдныхъ духовыхъ:

a) Самостоятельные аккорды.

Снѣгурочка [74] — 3 Tr-bni, 2 Cor.
„ [140] — 3 Tr-bni, 2 Cor. (чередованіе аккордовъ въ разл. группахъ, см. № 244).
„ [171] — всѣ мѣдные; дальше 3 Tr-bni (см. № 97).
„ [255] — 4 Corni (закрытые звуки).
№ 129. „ передъ [289] — 4 Corni.
„ [289] — всѣ мѣдные.
* *Садко* передъ [9] — всѣ мѣдные (окруженіе).
№ 130. *Садко* [175], — смѣш. тембръ (наложеніе) 3 Cor. + + 3 Tr-be.
„ передъ [338] — всѣ мѣдные безъ тубы.
№ 131. „ [191—193] (пѣсня Варяжскаго гостя) — всѣ мѣдные.
№ 132. *Ночь передъ Рождествомъ*, передъ [180], — всѣ мѣдные съ сурдинами.

Ночь передъ Рождествомъ [181] — 4 Cor. + 3 Tr-bni e Tuba (см. № 237).
* *Царская невѣста* [178] — чередованіе мѣдныхъ со смычковыми (см. № 242).
* № 133. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [102], т. 7 — 2 Tr-be, 2 Tr-bni + 4 Corni (наложеніе).
„ „ „ [230] — всѣ мѣдные, очень густая звучность (см. таблицу аккордовъ II въ концѣ 2-го тома, примѣръ 12).
* *Сервилія* [154] — различные мѣдные.
* *Сказаніе о Китежѣ* [130] — 3 Tr-be, Tr-bni e Tuba.
№ 134. „ „ [199] — короткіе аккорды (наложеніе).
* № 135. *Золотой пѣтушокъ* [115] — Corni, Tr-bni (окруженіе).

b) Гармоническій фонъ.

№ 136. *Снѣгурочка* [79], т. 6 — 4 Corni.
„ [231] — 3 Tr-bni, мягкій фонъ (см. № 8).
Антаръ [64—65] — 4 Corni; далѣе 3 Tr-bni (см. № 32).
* *Шехеразада*, ч. I [A], [E], [H], [K], [M] — гарм. фоны различной силы и разнаго тембра (см. №№ 192—195).
№ 137. *Сервилія* [93] — всѣ мѣдные.
* № 138. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [127] — 4 Cor. con sord. + 3 Tr-bni e Tuba con sord. pp.
„ „ „ передъ [147] — всѣ мѣдные ff (2 Ob. и Cor.ingl. не имѣютъ особаго значенія.
* *Панъ Воевода* [136], т. 9 — 4 Corni, а затѣмъ Tr-bni, 2 Cor.
* № 139. *Сказаніе о Китежѣ* [158] — Tr-be, Tr-bni.
№ 140. „ „ [248] — 3 Tr-bni.
„ „ передъ [362] — всѣ мѣдные.

Соединеніе группъ въ гармоніи.

А. Соединеніе духовыхъ группъ: деревянной и мѣдной.

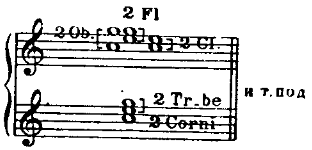
Встрѣчается какъ въ видѣ наложенія аккорда извѣстнаго тембра на тождественный аккордъ другого тембра, т.-е. соединенія въ унисонъ, такъ и въ видѣ наслоенія, перекрещиванія и окруженія.

1. Соединеніе въ унисонъ (наложеніе тембровъ).

Аккордовыя соединенія такого рода обладаютъ тѣми же свойствами, какъ и соотвѣтственныя соединенія мелодическія (см. гл. II). Тембръ деревянныхъ, пропадая въ тембрѣ мѣдныхъ, усиливаетъ послѣдніе, притомъ смягчая ихъ и нѣсколько отнимая характерность, имъ присущую. Соединенія могутъ быть слѣдующія:

2 Tr-be + 2 Fl.; 2 Tr-be + 2 Ob.; 2 Tr-be + 2 Clar.;
3 Tr-be + 3 Fl.; 3 Tr-be + 3 Ob.; 3 Tr-be + 3 Clar.

Возможны также такія сочетанія:



Далѣе: 2 Corni + 2 Fag.; 2 Cor. + 2 Clar.
3 Corni + 3 Fag.; 3 Cor. + 3 Clar., а также 2 Cor. + 2 Fag. + 2 Clar. и т. п.

Сочетанія: 3 Tr-bni + 3 Fag. или 3 Tr-bni + 3 Clar. встрѣчаются всего рѣже.

Аккордъ изъ всѣхъ мѣдныхъ съ наложеніемъ тождественнаго аккорда изъ всѣхъ деревянныхъ двойного состава даетъ прекрасную ровную звучность.

Образцы:

Снѣгурочка [315] — 2 Cor. + 2 Clar. и 2 Cor. + 2 Ob. (см. № 236).

№ 141. *Царская невѣста* [50] — 4 Cor. + 2 Cl., 2 Fag.

№ 142. „ „ [142] — наложеніе всѣхъ деревянныхъ на мѣдные.

Псковитянка, д. II [30] — наложеніе и окруженіе (см. таблицу аккордовъ II, примѣръ 8).

№ 143. *Ночь передъ Рождествомъ* [165] — 4 Cor. + Fl., Cl., Fag.

* № 144. *Садко*, передъ [79] — Cor., Tr-be + удв. деревянные [1]).

№ 145. „ [242] — всѣ мѣдные + Fl., Clar.

Сказаніе о Китежѣ, начало — Cor., Tr-bni + + Clar., Fag. (см. также [5] — № 249).

* № 146. „ „ „ [10] — Cor. ingl., 2 Cl., Fag. *legato* + 4 Cor. *non legato*.

„ „ „ [324] — всѣ мѣдные + деревянные.

* № 147. *Золотой пѣтушокъ* [233] — Tr-be + Ob. / Cor. + Clar.] 8.

Закрытыя или заглушенныя сурдинами ноты трубъ и валторнъ, вслѣдствіе нѣкотораго сходства тембра съ тембромъ гобоевъ и англійскаго рожка, при соединеніи съ ними въ унисонъ даютъ превосходную звучность.

Образцы:

№ 148. *Воскресная увертюра*, стр. 11 — Cor. (+), Tr-be (низк. рег.) + Ob., Cl.

* *Ночь передъ Рождествомъ*, передъ [154] — всѣ мѣдные съ сурдинами + деревянные.

* № 149. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [129] — 2 Ob., Cor. ingl. + 3 Tr-be con sord. (внизу 3 Clar.).

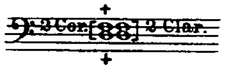
* № 150. „ „ „ „ [131], т. 17 — то же, съ валторнами.

* № 151. *Антаръ* [7] — Ob., Cor. ingl., 2 Fag. + + 4 Cor. (+).

---

[1]) Въ полной партитурѣ оперы опечатка у кларнетовъ, исправленная въ приводимомъ образцѣ. *Примѣч. ред.*

Удвоеніе среднихъ закрытыхъ нотъ валторнъ въ унисонъ нотами низкаго регистра кларнетовъ даетъ звучность мрачно-красивую:



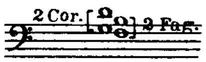
Ихъ же сочетаніе съ тонами фагота менѣе характерно.

Образцы:

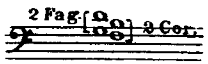
* *Кащей безсмертный* [29], т. 11—2 Ob., 2 Cl. + 4 Cor. (+).
„ „ [107], т. 6—2 Cl., Fag. + 3 Cor. (+).
* *Ночь передъ Рождествомъ*, стр. 249 — Clar., Fag. + + 3 Cor. (+).
* *Млада*, д. III [19] — 3 Cor. (+) + 3 Fag. и 3 Cor. (+) + 3 Ob. (см. № 259).

2. Наслоеніе, перекрещиваніе и окруженіе.

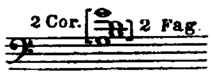
Фаготы и валторны, какъ уже выше было замѣчено, имѣютъ тембры, наиболѣе сближающіе между собой двѣ группы, мѣдную и деревянную. Четырехголосная гармонія изъ двухъ фаготовъ и двухъ валторнъ въ особенности *piano* звучитъ ровно и красиво, напоминая собою гармонію изъ 4-хъ валторнъ съ оттѣнкомъ нѣсколько большей прозрачности. При *forte* валторны начинаютъ пересиливать фаготы, и гармонія изъ четырехъ валторнъ оказывается предпочтительнѣе. Сочетаніе двухъ валторнъ и двухъ фаготовъ въ четырехголосномъ аккордѣ обыкновенно располагается *перекрестнымъ* способомъ для большаго смѣшенія тембровъ. * При этомъ консонирующіе интервалы лучше поручать валторнамъ, а диссонирующіе—фаготамъ, напр.:



, а не такъ:



Пріемъ *окруженія* тоже примѣнимъ, при чемъ валторны окружаютъ фаготы, а не наоборотъ:



Тотъ же пріемъ окруженія приложимъ и къ выдерживаемымъ октавамъ трубъ. Въ *piano* терціи флейтъ въ низкомъ регистрѣ, иногда съ присоединеніемъ кларнетовъ, помѣщенныя среди октавы трубъ, производятъ прекрасное, нѣсколько таинственное впечатлѣніе.

Въ послѣдовательномъ ряду аккордовъ мѣднымъ инструментамъ предпочтительнѣе поручаются стоячіе голоса, а движущіеся—деревяннымъ.

Кларнеты своимъ тембромъ не подходятъ къ сочетаніямъ съ валторнами по способу окруженія, но въ качествѣ верхняго слоя гармоніи въ своемъ высокомъ регистрѣ, наравнѣ съ гобоями и флейтами прекрасно дополняютъ аккордъ изъ четырехъ валторнъ *piano;* удвоеніе же басовой ноты можно дать фаготу:



Въ *forte* валторны пересиливаютъ деревянные духовые, а потому верхній слой гармоніи слѣдуетъ давать въ удвоеніи, напр.:



Образцы:

а) Наслоеніе.

* *Садко*, симф. картина [1], [9] — Fl., Ob., Cl., Corni (фонъ).
„ „ „ передъ [14] — 2 Fl., Cl., Corni.
„ „ „ заключит. аккордъ Fl., Cl., Cor.
* *Антаръ* [22] — Fl., Cl., Corni (фонъ).
№ 152. „ [56] — 3 Fl., 4 Cor. (фонъ).
* *Снѣгурочка* [300] — всѣ деревянные и валторны.

* *Шехеразада* — заключительные аккорды I и IV частей.

* *Воскресная увертюра* [D] — Fl., Cl., Cor.; далѣе съ наложеніемъ трубъ и тромбоновъ (см. № 248).

* № 153. *Ночь передъ Рождествомъ* [212], т. 10 — деревянные и валторны; дальше съ тромбонами и трубами.

" " " [215] — 3 Fl. + 3 Cl. / 3 Cor.] 8.

* *Садко*, опера [165] — наложеніе и наслоеніе.

№ 154. " " [338] — то же самое.

№ 155. *Сервилія* [73] — 3 Fl. + 2 Ob., Cl. / 4 Corni.

* № 156. *Сказаніе о Китежѣ*, передъ [157] — 3 Flauti, 3 Tromboni.

" " " заключительный аккордъ (см. таблицу аккордовъ III, примѣръ 15).

* *Золотой пѣтушокъ*, передъ [219] — смѣш. тембръ деревянныхъ, 4 валторны.

b) Перекрещиваніе.

* *Ночь передъ Рождествомъ*, передъ [53] — Cor., Fag.

" " " [107] — Clar., Cor., Fag.

* *Сказка о царѣ Салтанѣ*, передъ [62] — Cor., Fag.

* *Золотой пѣтушокъ* [220] — 3 Tr-bni, 2 Fag., C.-fag. (см. № 232).

* № 157. *Антаръ*, передъ [30] — деревянные, валторны, затѣмъ и трубы.

c) Окруженіе.

№ 158. *Псковитянка*, д. I [33] — флейты между валторнами; далѣе валторны между фаготами.

№ 159. *Снѣгурочка* [183] — Tr-ba. / Fl., 2 Cl. / Tr-ba.

* *Садко*, симф. картина [3] — Cl. + Fag. / 4 Cor. / Cl. + Fag.

* *Антаръ*, передъ [37] — Fag. / 2 Cor. (+) / Clar.

* *Садко*, опера [105] — гарм. фонъ; гобои между трубами (см. № 260).

* № 160. " " передъ [155] — флейты между трубами.

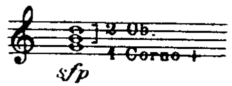
* *Царская невѣста*, конецъ увертюры — фаготы между валторнами (см. таблицу аккордовъ III, примѣръ 14).

* № 161. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [50] — трубы между удвоенными деревянными.

№ 162. " " " " [59] — флейты между трубами; кларнеты между валторнами.

* № 163. *Сказаніе о Китежѣ* [82] — гобои и кларнеты между трубами.

Упомянутое выше сходство тембра закрытыхъ валторнъ съ тембромъ гобоевъ и англійскаго рожка даетъ поводъ къ соединенію ихъ въ одномъ аккордѣ преимущественно piano или при небольшомъ sforzando, напр.:



Образцы:

* *Ночь передъ Рождествомъ* [75] — 3 Cor. (+) + Oboe.

Царская невѣста [123] — Ob., Cor. ingl., Cor. (+) (см. № 240).

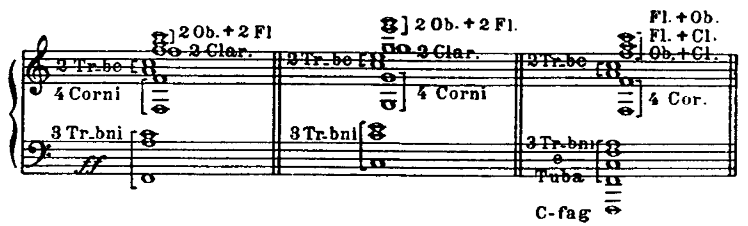
* *Сказаніе о Китежѣ* [244] — Cl., 2 Fl. + 2 Ob., Cor. ingl., 3 Cor. (+).

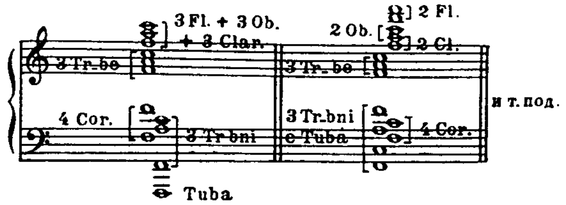
* № 164. " " передъ [256] — 2 Ob., Cor. ingl. / 3 Cor. (+).] 8.

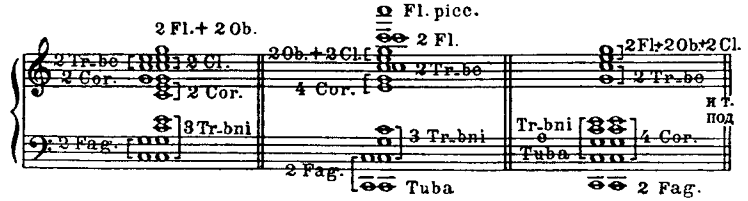
* См. также *Сказка о царѣ Салтанѣ*, передъ [115] — Corno (+) / 2 Fl. + 2 Fag. (№ 110).

Если въ аккордѣ участвуютъ тромбоны и трубы, то флейты, гобои и кларнеты лучше употреблять для образованія слоя гармоніи выше трубъ. Такимъ образомъ могутъ имѣть мѣсто

слѣдующіе случаи расположенія деревянныхъ и мѣдныхъ духовыхъ:







Образцы:

* *Садко*, симф. картина [20].
* № 165. *Майская ночь*, д. I [Ee], — 3 Tr-bni, 2 Ob. + + 2 Cl., 2 Fag.
„ „ стр. 325 — заключит. аккордъ C-dur (см. таблицу аккордовъ I, примѣръ 1).
* № 166. *Снѣгурочка* [198]; см. также [200], передъ [210].
* *Шехеразада*, ч. I [E], ч. II [P], ч. III [M], ч. IV стр. 203, (см. №№ 195, 19, 210, 77).
* 167. *Ночь передъ Рождествомъ* [205]; см. также [161], [212], т. 14, (№№ 100, 153).
* *Млада*, конецъ I дѣйствія (см. таблицу аккордовъ II, примѣръ 13); д. II [20].

№№ 168 и 169. *Садко*, опера, передъ [249], [302] (см. также № 120).
№ 170. „ „ [244] — аккордъ очень обширной тесситуры; фаготы крайне низко.
„ „ [142], [239]; см. также [3] (№ 86).
* *Царская невѣста* [179] (см. № 243).
* *Антаръ* [65] — колеблющіяся гармоніи валторнъ и деревянныхъ на стоячихъ аккордахъ тромбоновъ (см. № 32).

Общее замѣчаніе. Идеальная ровность расположенія при употребленіи всѣхъ духовыхъ инструментовъ оркестра не всегда достижима, тѣмъ болѣе, что въ послѣдовательномъ рядѣ аккордовъ, при смѣнѣ ихъ мелодическаго положенія, расположеніе становится въ зависимость отъ голосоведенія; тѣмъ не менѣе на практикѣ нѣкоторая неровность распредѣленія силы возмѣщается слѣдующимъ акустическимъ явленіемъ: голоса аккорда, звучащіе въ октавахъ, дополняютъ другъ друга вслѣдствіе совпаденія гармоническихъ призвуковъ нижняго тона съ верхнимъ тономъ, и верхніе голоса такимъ образомъ находятъ себѣ поддержку въ гармоническихъ призвукахъ нижнихъ голосовъ. Тѣмъ не менѣе возможно большая ровность въ распредѣленіи звучностей лежитъ на отвѣтственности инструментатора, который въ нѣкоторыхъ затруднительныхъ случаяхъ долженъ выравнивать звучность аккорда распредѣленіемъ динамическихъ оттѣнковъ, назначая для деревянныхъ духовыхъ, какъ болѣе слабыхъ по звучности, оттѣнки степенью сильнѣе противъ мѣдныхъ.

B. Соединеніе смычковыхъ съ духовыми.

1. Соединеніе *смычковыхъ и деревянныхъ духовыхъ* въ видѣ *наложенія* одного тембра на другой въ аккордахъ встрѣчается очень часто какъ въ видѣ протянутыхъ нотъ, такъ и въ видѣ tremolando смычковыхъ. * Помимо весьма обычнаго полнаго или частичнаго удвоенія голосовъ смычковаго квартета, наиболѣе встрѣчаемые и естественные случаи слѣдующіе: Fl. / Ob. (Cl.) + Viol. div.; Clar. / Fag. + V-celli e Viole div. и т. п.

Образцы:

* *Садко*, симф. картина, передъ [4] и [4], т. 9.
* *Шехеразада*, ч. I [M] — 6 Viol. Soli + 2 Ob. (2 Fl.), Cl.
* *Антаръ* [7] — всѣ смычковые divisi + деревянные (см. № 151).
* № 171. „ [57] — Viol. II, V-le div. + Fl., Cor. (фигурація кларнета).
* *Сказаніе о Китежѣ* [295] — то же; ритмическое движеніе у деревянныхъ и протянутая гармонія у смычковыхъ (см. № 213).

2. Соединеніе *смычковыхъ съ мѣдными духовыми*, вслѣдствіе полнаго несходства ихъ тембровъ, является маложелательнымъ въ способѣ наложенія одного тембра на другой, въ особенности же въ пріемахъ перекрещиванія н окруженія.

Тѣмъ не менѣе случай наложенія тембровъ примѣнимъ, когда гармонія смычковыхъ исполняется въ видѣ tremolando, а гармонія мѣдныхъ въ видѣ протянутыхъ нотъ, а также въ случаяхъ короткихъ отрывистыхъ аккордовъ sforzando въ смычковой группѣ. Кромѣ того исключенія бываютъ для валторнъ, аккорды которыхъ, будучи удвоены віолончелями или альтами divisi, звучатъ прекрасно.

Образцы:

Снѣгурочка [242] — всѣ мѣдные + смычковые tremolando (см. таблицу аккордовъ I, примѣръ 6).
* *Сказаніе о Китежѣ*, передъ [240] — то же (Cor., Tr-ba +).
* *Садко*, опера, передъ [34] — Cor. + V-le div., Tr-bni + + V-celli div. [1]).

С. Соединеніе всѣхъ трехъ группъ.

Соединеніе группъ смычковой, деревянной духовой и мѣдной въ видѣ *наложенія* тембровъ даетъ густую и сочную гармонію.

[1]) Прекрасный примѣръ сочетанія мѣдной группы со смычковой представляетъ также антрактъ къ 2-ой картинѣ IV дѣйствія „Хованщины“ Мусоргскаго въ оркестровкѣ Н. А. Римскаго-Корсакова.
Примѣч. ред.

Образцы:

№ 172. *Царская невѣста*, передъ [145] — Ob., Fag. + Corni + смычковые.
* „ „ заключит. аккордъ (см. табл. аккордовъ I, примѣръ 5).
* № 173. *Садко*, конецъ 1-ой картины—короткіе аккорды.
„ заключительные аккорды II, III и VII картинъ (см. таблицы аккордовъ I и III, примѣры 9, 10, 18).
* № 174. *Ночь передъ Рождествомъ* [22] — деревянные + мѣдные con sord. + tremolo смычковыхъ.
Сказаніе о Китежѣ [162] (см. № 250).
Снѣгурочка, — конецъ оперы (см. таблицу аккордовъ III, примѣръ 17) и множество другихъ примѣровъ,

Общее замѣчаніе. Ровность звучности и распредѣленіе силы играютъ наиболѣе важную роль въ протянутыхъ аккордахъ или въ аккордахъ ритмически фигурированныхъ, гдѣ звучность, такъ сказать, выставлена на видъ; въ короткихъ, несвязанныхъ между собою аккордахъ ровность звучности имѣетъ меньшее значеніе, хотя и здѣсь композитору можно посовѣтовать не относиться къ ней небрежно.

Въ сдѣланныхъ сейчасъ совѣтахъ и наставленіяхъ я старался указать на общія и главныя соображенія, коими долженъ руководиться композиторъ, не считая возможнымъ предусмотрѣть всѣ случаи, могущіе встрѣтиться въ практикѣ оркестровки. Приведя нѣсколько примѣровъ аккордовъ хорошей звучности, я отсылаю читателя къ партитурамъ, сознательный просмотръ которыхъ только и можетъ ознакомить его основательно съ пріемами расположенія инструментовъ и ихъ удвоенія.

Глава IV.

ОБЩАЯ ОРКЕСТРОВАЯ ФАКТУРА.

Различная оркестровка одного и того же музыкальнаго содержанія.

Есть случаи, когда смыслъ и настроеніе даннаго періода или момента настолько ясны и безспорны, что способъ оркестровки таковыхъ ни у кого не вызоветъ сомнѣній, и всякій другой пріемъ въ выборѣ тембровъ и въ распредѣленіи ихъ роли окажется неподходящимъ и нецѣлесообразнымъ. Поясню элементарнымъ примѣромъ. Возьму короткій періодъ: на продолжительно выдерживаемомъ одномъ или нѣсколькихъ аккордахъ tremolando вырисовывается фраза фанфарнаго строенія. Внѣ сомнѣнія, что всякій инструментаторъ въ данномъ случаѣ поручитъ tremolo смычковому квартету, а фанфарный мелодическій рисунокъ трубѣ, а не наоборотъ: выдерживаемые аккорды—мѣдной группѣ въ быстрой ритмической фигураціи, а фанфарообразную фразу—одному изъ представителей квартета. Однако и въ первомъ, повидимому, единственно цѣлесообразномъ и осмысленномъ пріемѣ могутъ встрѣтиться сомнѣнія и вопросы. Быть можетъ tremolo смычковыхъ слѣдуетъ удвоить протянутыми аккордами духовыхъ? Быть можетъ фанфарная фраза настолько высока или низка по тесситурѣ, что не можетъ быть дана трубѣ? Фраза эта не должна ли быть поручена двумъ или тремъ трубамъ въ унисонъ или другимъ нѣсколькимъ соединеннымъ инструментамъ? Примѣнимъ ли тотъ или другой изъ перечисленныхъ сейчасъ пріемовъ къ данному случаю, безъ искаженія его музыкальнаго смысла и настроенія? Попробую дать отвѣтъ на поставленные вопросы. Если

фраза по тесситурѣ своей низка для трубы, то поручить ее слѣдуетъ валторнѣ, какъ инструменту однородному съ трубой; если же она высока, то останется дать ее соединенію въ унисонъ гобоевъ и кларнетовъ, такъ какъ таковой сложный тембръ будетъ болѣе родственъ трубѣ по характеру и силѣ, чѣмъ что-либо другое. Вопросъ о томъ, одной или двумъ трубамъ, одной, двумъ, или четыремъ валторнамъ, гобою съ кларнетомъ, или двумъ гобоямъ съ двумя кларнетами слѣдуетъ поручить фанфарный рисунокъ,—долженъ быть рѣшенъ въ зависимости отъ оттѣнка силы, предназначаемаго данному отрывку. При желательности большой силы звучности, инструменты могутъ быть даны въ удвоеніяхъ, утроеніяхъ, или учетвереніяхъ; при противоположномъ намѣреніи предпочтительнѣе solo у мѣдныхъ и двойные деревянные (1 Ob.+1 Clar.). Вопросъ объ удвоеніи аккорда tremolando аккордомъ духовыхъ рѣшается въ зависимости отъ намѣренія автора, которое ему самому должно быть ясно, а постороннимъ инструментаторомъ угадано. Если авторъ желаетъ болѣе рѣзкой разницы, между гармоническимъ фономъ и мелодическимъ рисункомъ, то аккорда въ духовыхъ давать не слѣдуетъ, а уравнивать до нѣкоторой степени силу звучности фона и силу звучности рисунка искусственными динамическими оттѣнками: *pp*, *p*, *f* или *ff*. Если, напротивъ, автору желательна бо́льшая густота гармоническаго фона и меньшая яркость мелодическаго рисунка, то аккордъ духовыхъ дать слѣдуетъ. Вопросъ же о томъ, какой группѣ духовыхъ долженъ быть порученъ аккордъ, рѣшится такъ: звуковая окраска фона, помимо силы и густоты своей, всегда должна быть иная, чѣмъ звуковая окраска рисунка; поэтому, если фанфарная фраза дана мѣднымъ инструментамъ (трубамъ или валторнамъ), то тянущійся аккордъ надо дать деревяннымъ духовымъ; если же фанфара дана деревяннымъ (гобоямъ и кларнетамъ), то аккордъ лучше поручить валторнамъ. Итакъ, для окончательнаго рѣшенія своей задачи авторъ долженъ *сознавать* свои намѣренія, а посторонній инструментаторъ—*проникнуться* намѣреніями автора. Здѣсь возникаетъ новый вопросъ: каковы *должны быть* намѣренія автора? Вопросъ этотъ болѣе сложенъ. Оркестровыя намѣренія автора должны быть связаны съ вопросами формы

его сочиненія и съ эстетическимъ значеніемъ даннаго періода или момента въ частности и по отношенію къ цѣлому. Выборъ оркестроваго пріема находится въ связи съ музыкальнымъ содержаніемъ и колоритомъ куска, ему предшествовавшаго, и куска, слѣдующаго за нимъ, и зависитъ отъ того, представляетъ ли данный періодъ или моментъ единообразіе или противоположность предыдущему или послѣдующему музыкальному содержанію, а также представляетъ ли онъ вершину или ступень въ ходѣ общей музыкальной мысли. Очевидно, что разсмотрѣніе всѣхъ случаевъ подобной связи и отношеній каждаго образца, приводимаго въ моей книгѣ, къ его предыдущему и послѣдующему—немыслимо. Поэтому я совѣтую читателю не ограничиваться примѣрами, помѣщенными здѣсь, а, отыскавъ ихъ въ партитурахъ, постараться уяснить ихъ отношеніе къ цѣлому сочиненію. Тѣмъ не менѣе по возможности я постараюсь касаться этихъ вопросовъ въ дальнѣйшемъ ходѣ моего изложенія. Здѣсь же скажу, что у молодыхъ и неопытныхъ авторовъ сознаніе собственныхъ намѣреній бываетъ не всегда отчетливо и ясно, и что успѣхи въ этомъ направленіи пріобрѣтаются лишь чтеніемъ хорошихъ партитуръ и слушаніемъ ихъ исполненія, при возможно большемъ критическомъ отношеніи къ ихъ содержанію. Смѣлость же и даже изысканность пріемовъ оркестровки весьма отличима отъ авторскихъ капризовъ. *Недостаточно хотѣть: есть вещи, которыхъ хотѣть не слѣдуетъ.*

Простѣйшія или первичныя музыкальныя мысли: одноголосныя фразы въ унисонъ, а также въ двухъ или болѣе октавахъ, или аккорды безъ мелодическаго значенія какого-либо изъ голосовъ оркеструются многообразными способами въ зависимости лишь отъ тесситуры даннаго отрывка, отъ потребности динамической и отъ желательной степени выразительности и качества окраски. Во многихъ случаяхъ появленія тождественныхъ музыкальныхъ мыслей примѣняется каждый разъ и новый подборъ инструментовъ. При дальнѣйшемъ слѣдованіи моего изложенія, при разсмотрѣніи болѣе сложныхъ вопросовъ, я неоднократно буду встрѣчаться съ подобными случаями, а потому останавливаться здѣсь на нихъ не стоитъ.

Образцы:

* *Снѣгурочка* [58], [65] и передъ [68]—унисонъ съ выдержанной нотой.

Въ болѣе сложныхъ по фактурѣ музыкальныхъ мысляхъ: мелодическо-гармоническихъ, фигураціонно-контрапунктическихъ, число различныхъ способовъ оркестровки значительно уменьшается и часто не допускаетъ болѣе двухъ, ибо каждый изъ первичныхъ элементовъ, какъ мелодія, гармонія, фигурація и контрапунктъ вносятъ свои особыя требованія при выборѣ инструментовъ и тембровъ. Наиболѣе сложныя музыкальныя мысли съ особенно ясно выступающимъ характеромъ часто допускаютъ только одинъ способъ оркестровки съ небольшими лишь разновидностями въ подробностяхъ, почти неощутимыми при недостаточно напряженномъ вниманіи.

Приводимому здѣсь образцу весьма несложной фактуры попытаюсь дать другую оркестровку.

Образецъ:

№ 175. *Боярыня Вѣра Шелога*, передъ [35]; a) — оркестровка въ настоящемъ видѣ, * b)—другой способъ.

Несомнѣнно, что и этотъ второй способъ звучалъ бы удовлетворительно; но третій, четвертый и т. д. способы удовлетворяли бы меньше, и, съ увеличеніемъ числа этихъ способовъ, легко дойти въ скоромъ времени до абсурда. Такъ передача аккордовъ въ мѣдную группу уже придала бы всему періоду значительную тяжесть и кромѣ того заглушала бы речитативъ сопрано на среднихъ и низкихъ нотахъ. Передача короткаго басоваго *fis* смычковымъ *arco* дала бы нежелательное грубоватое удареніе; передача его фаготамъ—короткую ноту комическаго характера, а въ мѣдныхъ—грубаго и тяжелаго и т. д.

Различная оркестровка тождественныхъ по содержанію періодовъ или моментовъ имѣетъ цѣлью или измѣненіе колорита, или измѣненіе силы звучности. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ прибѣгаютъ или къ перемѣнѣ ролей каждой изъ группъ инструментовъ въ фактурѣ даннаго куска, или къ удвое-

ніямъ, а также къ тому и другому вмѣстѣ. Перемѣна ролей есть средство далеко не всегда примѣнимое. Въ предыдущихъ отдѣлахъ я старался выяснить характеръ ролей, подходящихъ къ каждому изъ оркестровыхъ инструментовъ н къ каждой изъ оркестровыхъ группъ. Съ другой стороны есть много нежелательныхъ способовъ удвоеній, о чемъ тоже мною было говорено въ предыдущихъ отдѣлахъ, такъ какъ многіе инструменты по различію своихъ характеровъ въ различныхъ пріемахъ оркестровки соединяемы быть не могутъ. Поэтому въ вопросахъ общей оркестровой фактуры слѣдуетъ примѣнять свѣдѣнія, пріобрѣтенныя изъ предыдущихъ отдѣловъ этой книги.

Гораздо болѣе выгоднымъ способомъ для различной оркестровки одной и той же музыкальной мысли является *приспособленіе* даннаго музыкальнаго содержанія для этой цѣли. Пріемами таковаго приспособленія слѣдуетъ считать: a) перенесеніе всего музыкальнаго содержанія или части его въ другія октавы, b) переложеніе въ другой строй, c) расширеніе его общей тесситуры прибавленіемъ верхнихъ или нижнихъ октавъ, d) частныя и общія видоизмѣненія или варіанты его фактуры (наиболѣе частые случаи) и e) перемѣна общаго оттѣнка силы, напр. та же музыка forte и piano. Пріемы эти, разсчитаннные съ цѣлью примѣнить иную оркестровку, или же возникшіе сами по себѣ изъ причинъ, коренящихся въ самой задачѣ и формѣ сочиненія, всегда ведутъ къ успѣшнымъ послѣдствіямъ въ дѣлѣ примѣненія различной оркестровки.

Образцы:

№№ 176, 177. *Воскресная увертюра* [A] и [C].
Ночь передъ Рождествомъ [158] и [179].
№№ 178 — 181. *Царская невѣста,* увертюра — иачало, [1], [2], [7].
Садко [99—101] и [305—307] (см. №№ 289, 290 и 75).
№№ 182—186. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [14], [17], [26], [28] [34].,
№№ 187—189. „ „ „ „ [181], [246], [220].
* №№ 190, 191. *Псковитянка,* увертюра—[5] и [12].
Испанское капричіо—сравнить части I и III.

* №№ 192 — 195. *Шехеразада,* ч. I—начало Allegro, [A], [E], [M].
„ ч. III—начало, [A], [I].
„ ч. III—[E], [G], [O].
* №№ 196—198. *Сказаніе о Китежѣ* [55], [56], [62].
* №№ 199—201. „ „ „ [68], [70], [84].

(См. также №№ 213, 214. *Сказаніе о Китежѣ* [294] и [312].)

* №№ 202, 203. *Золотой пѣтушокъ* [229], [233].

Таковая различная оркестровка періодовъ и моментовъ одинаковаго или близкаго музыкальнаго содержанія представляетъ собой основу многихъ музыкальныхъ пріемовъ, какъ-то: crescendo, diminuendo, чередованія тембровъ, смѣны колорита и т. п., и сверхъ того во многомъ уясняетъ сущность оркестроваго сложенія.

Общія tutti.

Подъ терминомъ *tutti* обыкновенно подразумѣвается общая совмѣстная игра всѣхъ инструментовъ оркестра. Понятіе *всѣ* инструменты оркестра—конечно условное, и участіе всѣхъ инструментовъ безъ изъятія не необходимо для образованія tutti. Для облегченія нѣкоторыхъ послѣдующихъ разъясненій я буду различать два рода tutti: *большое* и *малое,* независимо отъ состава оркестра,—двойного, тройного или увеличеннаго. Большимъ tutti я называю совмѣстное участіе всѣхъ *пѣвучихъ* группъ оркестра: смычковой, деревянной и мѣдной духовой. Подъ малымъ tutti я разумѣю участіе мѣдной группы не въ полномъ ея составѣ, напр. безъ тромбоновъ, тубы и трубъ, или только съ двумя валторнами и двумя трубами, или съ двумя валторнами, однимъ или тремя тромбонами, но безъ трубъ, тубы и другой пары валторнъ и т. п.

[4 Cor., ... или 2 Cor. 2 Tr-be, ... или 2 Cor. ..... 3 Tr-bni и т. д.].

Составъ деревянной духовой группы въ tutti обоихъ родовъ можетъ быть полный и неполный въ зависимости отъ музыкальнаго содержанія даннаго куска и его тесситуры; такъ,

напр., въ случаѣ высокой тесситуры участіе малой флейты можетъ быть необходимо, а въ случаѣ низкой тесситуры и флейты могутъ оказаться лишними, своимъ отсутствіемъ не измѣняя видового названія tutti. Участіе литавръ, арфы и прочихъ короткозвучныхъ инструментовъ, а также большаго или меньшаго числа ударныхъ, я не принимаю во вниманіе при опредѣленіи видового названія tutti.

Участіе большого числа инструментовъ въ tutti уже указываетъ на крайнее разнообразіе пріемовъ, къ нему прилагаемыхъ. Разнообразіе это настолько велико, что нѣтъ возможности дѣлать въ этомъ отношеніи какія-либо словесныя обобщенія и указанія; поэтому я считаю за лучшее привести нѣсколько партитурныхъ образцовъ различныхъ tutti,—малыхъ и большихъ, изъ которыхъ читатель скорѣе всего усмотритъ и усвоитъ надлежащіе пріемы. Нѣкоторые образцы я приведу двойные — для малаго и большого tutti. Въ общемъ же замѣчу, что tutti по существу своему всего чаще примѣняется къ forte и fortissimo, въ рѣдкихъ случаяхъ—къ pianissimo и piano.

Образцы:

Снѣгурочка [61] и [62] — малое и большое tutti.
" [231] — малое tutti (безъ трубъ)—см. № 8.
№ 204. " [216] — большое tutti.
" [325—326] — большое tutti съ хоромъ (см. № 95).
Садко [3], [223], [239] — большія tutti (см. № 86).
№№ 205, 206. " [173], [177] — большія tutti съ хоромъ въ различной оркестровкѣ.
№№ 207, 208. *Ночь передъ Рождествомъ* [184] и [186] — большія tutti въ различной оркестровкѣ, безъ хора и съ хоромъ.
Царская невѣста, увертюра — [1], [2] и [7] — малое и большое tutti (см. №№ 179—181).
* " " [141] — большое tutti.
* " " [177] — большое tutti.
Панъ Воевода [186] и [188] — большія tutti.

* *Антаръ* [65] (см. № 32).

* № 209. *Шехеразада*, ч. III [M]; см. также ч. I [A], [E], [H]; ч. II [K], [P], [R]; ч. III [G], [O]; ч. IV [G], [P], [W] и далѣе до [Y] (№№ 193, 194, 19, 66, 77).

* *Испанское каприччіо* [B], [F], [J], [P], [V], [X—Z] (см. № 3).

* *Воскресная увертюра* [F], [J] передъ [L], [Y] до конца.

* *III симфонія*, ч. I [D], [R—T], [X]; ч. II [A], [E]; ч. IV [A], [H], [S].

* *Садко*, симф. картина [20—24]

* *Млада*, д. III [12] (см. № 258).

* Примѣры аккордовъ tutti см. на отдѣльныхъ таблицахъ въ концѣ II тома.

Tutti духовыхъ группъ.

Группы деревянныхъ и мѣдныхъ духовыхъ во многихъ случаяхъ выступаютъ съ самостоятельными tutti въ болѣе или менѣе продолжительныхъ періодахъ. Иногда подобнаго рода частныя tutti образуются изъ одной деревянной группы, хотя въ большинствѣ случаевъ съ участіемъ валторнъ; иногда выступаетъ одна мѣдная группа, безъ участія деревянныхъ; иногда же духовое tutti образуется при участіи обѣихъ болѣе или менѣе полныхъ группъ. Сопровожденіе литаврами и др. ударными таковыхъ tutti встрѣчается весьма часто („янычарская музыка“, по выраженію нѣмецкихъ музыкантовъ). Tutti духовыхъ группъ нерѣдко сопровождаются болѣе или менѣе значительнымъ участіемъ pizzicato віолончелей и контрабасовъ, а иногда и прочихъ смычковыхъ или арфы, придающимъ нѣкоторую бо́льшую отчетливость поддерживаемымъ голосамъ духовыхъ. Tutti деревянныхъ и валторнъ не достигаютъ значительной силы въ forte; tutti мѣдныхъ, напротивъ, обнаруживаютъ большую силу звучности. Участіе смычковыхъ или деревянныхъ духовыхъ въ видѣ органныхъ пунктовъ или выдерживаемыхъ нотъ въ нижеслѣдующихъ примѣрахъ не измѣняетъ сущности приводимыхъ tutti.

Образцы:

№№ 210, 211. *Снѣгурочка* [149], [151] (сравнить).
Сказка о царѣ Салтанѣ [14], [17], [26] (см. №№ 182—184).

Панъ Воевода 57, 186, 262.
№ 212. *Псковитянка*, д. II 19; см. также д. III 5.
* №№ 213, 214. *Сказаніе о Китежѣ* 294, 312 (сравнить).
* № 215. *Золотой пѣтушокъ* 116; см. также 82 и 84.
* *Антаръ* 37 (см. № 65).

Большое pizzicato (tutti-pizzicato).

Pizzicato всей смычковой группы, иногда при участіи арфъ и піанино образуетъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ особаго рода своеобразное частное tutti, для большей силы звучности связываемое съ участіемъ духовыхъ. Сила средняя, блескъ значительный.

Образцы:

№ 216. *Снѣгурочка*, передъ 128; см. также 153 и передъ 305.
* № 217. *Воскресная увертюра* K; см. также U и V.
* *Испанское капричіо* A, C, передъ S, передъ P; см. также O (№ 56).
Млада, д. II 15.
* *Садко* 220 (см. № 295).
* *Сказаніе о Китежѣ* 101.
* № 218. *Майская ночь*, д. I, пѣсня про Голову—соединеніе arco и pizzicato.

Одно-, двухъ- и трехголосныя tutti.

Случаи одноголосія или двухголосія въ одной или нѣсколькихъ октавахъ, при участіи болѣе или менѣе полнаго состава оркестра, весьма часты. Мелодическія фразы, ихъ образующія, инструментуются болѣе или менѣе просто, черезъ посредство обычныхъ удвоеній, или же цвѣтисто, съ примѣненіемъ чередованія различныхъ тембровъ, иногда сопровождаемыхъ выдерживаемыми нотами.

Образцы:

Снѣгурочка, передъ 152, 174, 176.
Царская невѣста 120—121 (см. № 63).

Золотой пѣтушокъ 215.
* №№ 219—221. *Сказаніе о Китежѣ* 142, 144, 147—трехголосныя tutti въ различной оркестровкѣ. 138, 139 — одноголосныя tutti.

Solo смычковыхъ инструментовъ.

Посколько въ любой оркестровой пьесѣ на каждомъ шагу мы встрѣчаемся съ мелодіями, фразами и мелкими мотивами, исполняемыми *духовыми solo* (таковыя болѣе или менѣе длинныя solo принадлежатъ обыкновенно первымъ деревяннымъ инструментамъ и первой валторнѣ), постолько же примѣненіе *смычковыхъ* въ видѣ *solo* является рѣдкостью. Случаи употребленія solo первой скрипки и первой віолончели встрѣчаются сравнительно чаще, solo альта—значительно рѣже, solo контрабаса составляетъ крайнюю рѣдкость. Инструментамъ solo поручаются фразы, требующія особой индивидуальной выразительности, или пассажи, бѣглостью и тонкостью исполненія превышающіе уровень техники оркестровой игры и требующіе со стороны исполнителя предварительнаго изученія. Сравнительно слабая звучность смычковаго solo требуетъ мягкаго и прозрачнаго сопровожденія. Особо трудныхъ, чисто концертныхъ solo въ оркестрѣ слѣдуетъ, однако, избѣгать, ибо таковыя слишкомъ переносятъ центръ тяжести вниманія на солирующій инструментъ. Смычковыя solo примѣняются также и въ моментахъ, не требующихъ сильнаго выраженія или высокой техники, ради полученія особаго своеобразнаго тембра, значительно отличающагося отъ тембра смычковыхъ, играющихъ совмѣстно. Встрѣчаются случаи примѣненія двухъ инструментовъ solo въ унисонъ, напр. 2 Violini soli и т. п. Какъ на весьма рѣдкій случай, могу указать на примѣненіе смычковаго квартета solo.

Образцы:

Violino solo:
№№ 222, 223. *Снѣгурочка* 54, 275.
Майская ночь, стр. 64—78.

Млада, д. I [52]; д. III, передъ [19].
* *Сказка* [W].
* *Шехеразада*, ч. I [C], [G]; также каденцы въ началѣ каждой части.
* *Испанское каприччіо* [H], [K], [R] и каденца стр. 38.
* № 224. *Сказаніе о Китежѣ* [310]—V-no solo на фонѣ деревянныхъ духовыхъ и смычковыхъ sul ponticello.
Снѣгурочка [274], [279] — 2 Viol. soli (см. № 9).

Viola sola:
№ 225. *Снѣгурочка* [212].
Садко [137].
* № 226. *Золотой пѣтушокъ* [163]; см. также [174], [177].

Violoncello solo:
Снѣгурочка [187] (см. № 102).
Ночь передъ Рождествомъ, передъ [29], [130].
Млада, д. III [36].
* *Золотой пѣтушокъ* [177], [180] (см. № 229).

Contrabasso solo:
* № 227. *Млада*, д. II [10—12] — особый случай перестраиванія верхней струны.

Quartetto solo:
Ночь передъ Рождествомъ [222]—Viol., V-la, V-cello, C.-basso.
* № 228. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [248]—V-no I, V-no II, V-la, V-cello.

* Здѣсь же слѣдуетъ отмѣтить случаи соедииенія смычковаго инструмента solo въ унисонъ съ деревяннымъ духовымъ. Такое удвоеніе примѣняется съ цѣлью полученія большей чистоты и полноты звука при сохраненіи тембра solo (особенно въ высшемъ и низшемъ регистрахъ), или же просто, какъ красочный эффектъ.

Образцы:

* *Млада*, д. II [52] — Viol. + Fl.; д. IV [31] — Viol. + Fl. + Arpa.
* *Ночь передъ Рождествомъ* [212] — 2 Viol. + Fl. + Cl. picc. (см. № 153).

* *Панъ Воевода* [67] — 2 V-ni + 2 Ob.; 2 V-le + 2 Cl.
* *Сказаніе о Китежѣ* [306] — C.-basso + C.-fag. (см. № 10).
„ „ [309] — V-no + Fl.
* № 229. *Золотой пѣтушокъ* [179] — V-no + Fl. picc.; V-cello + Cl. basso.

* Какъ уже было упомянуто въ главѣ II, для удвоенія мелодіи въ высшемъ регистрѣ нерѣдко оказываются достаточными 2 Violini soli или же Viol. solo + Fl. (Fl. picc.).

Образцы:

Садко [207] — см. гл. II, стр. 53 и образецъ № 24.
* № 230. *Воскресная увертюра*, стр. 32 — 2 Viol. soli (флажолеты).
* № 231. *Сказаніе о Китежѣ* [297]—2 Viol. soli + Fl. picc.

Крайніе высокіе и крайніе низкіе предѣлы оркестроваго звукоряда; далекія разстоянія.

Сосредоточеніе всей оркестровой музыкальной мысли въ крайнихъ верхнихъ предѣлахъ оркестроваго звукоряда (въ 3-й и 4-й октавахъ) встрѣчается рѣдко; еще рѣже вся тесситура сосредоточивается въ его крайнихъ низкихъ предѣлахъ (въ большой и контра-октавѣ), гдѣ тѣсные интервалы становятся дурно воспринимаемы слухомъ. Въ первомъ случаѣ примѣняются лишь высокіе духовые: флейты и малая флейта, а также верхніе звуки скрипокъ solo или divisi; во второмъ случаѣ—контрафаготъ и низкіе регистры фаготовъ, басоваго кларнета, валторнъ, тромбоновъ и тубы. Первый случай даетъ особо свѣтлый колоритъ, второй—сугубо мрачный. Обратное явленіе по существу дѣла невозможно.

Образцы:

Панъ Воевода [122], [137].
Сервилія [168], т. 8 (см. № 62).
№ 232. *Золотой пѣтушокъ* [220]; см. также [218], [219].
} низкая тесситура.

* *Снѣгурочка*, передъ [25].
* *Сказаніе о Китежѣ*, передъ [34].
* № 233. *Золотой пѣтушокъ* [113], [117].
* № 234. *Шехеразада*, ч. II, стр. 59—62.
} высокая тесситура.

Моменты и періоды со значительнымъ удаленіемъ нижнихъ голосовъ отъ верхнихъ, безъ заполненія среднихъ октавъ, представляютъ случаи крайне рѣдкіе, какъ совершенно противорѣчащіе главному основанію хорошаго расположенія аккорда. Тѣмъ не менѣе ихъ странная, необычайная, причудливая звучность можетъ быть примѣнена въ моментахъ фантастическихъ. Въ приведенномъ ниже первомъ образцѣ фигураціонный мотивъ малой флейты, удвоенный арфой и блестками колокольчиковъ, находится на разстояніи около 4-хъ октавъ отъ басоваго голоса контрабаса solo и тубы; но увеличенныя кварты и уменьшенныя квинты двухъ флейтъ въ 1-й октавѣ, заполняя нѣсколько средину, уменьшаютъ удаленіе крайнихъ голосовъ, какъ бы связывая ихъ между собою. Впечатлѣніе общаго весьма фантастическое.

Образцы:

№ 235. *Снѣгурочка* [255].
*№ 236. „ [315], т. 5 и 6.
„ [274] (см. № 9).
Сказка [A].
Золотой пѣтушокъ [179], т. 9 (см. № 229).

Передача пассажей и фразъ.

Пріемъ передачи пассажей и фразъ изъ одного инструмента въ другой употребляется весьма часто. Для бо́льшей связности между собой участковъ, лежащихъ въ разныхъ инструментахъ, нота, оканчивающая участокъ перваго инструмента, должна совпадать съ нотой, начинающей участокъ второго. Къ таковой передачѣ прибѣгаютъ при слишкомъ пространной тесситурѣ пассажа или фразы, не умѣщающейся достаточно удобно въ одномъ инструментѣ, или въ томъ случаѣ, когда желаютъ раздѣлить фразу между двумя различными тембрами.

Образцы:

* *Снѣгурочка* [137] — передача мелодіи отъ скрипокъ къ флейтѣ и кларнету (см. № 28).
* *Снѣгурочка*, передъ [191] — Viol. solo — V-cello solo.
Панъ Воевода [57] — Tr-bni — Tr-be; Cor. — Ob. + Cl.

Къ пріему, подобному предыдущему, прибѣгаютъ при оркестровкѣ фразъ или пассажей, проходящихъ черезъ весь оркестровый звукорядъ или черезъ значительную его часть. Въ то время, когда одинъ изъ инструментовъ исполняетъ часть такого пассажа, подходящую ему по тесситурѣ, другіе два инструмента смѣняютъ другъ друга, участками своими зацѣпляя одну или нѣсколько общихъ нотъ. Смѣна инструментовъ должна быть дѣлаема съ разсчетомъ сохранить ровность звучности цѣлаго пассажа.

Образцы:

Снѣгурочка [36], [38], [131] — смычковые.
Царская невѣста [190] — деревянные духовые.
Садко [72] — смычковые (см. № 112).
„ [223] — смычковые.
Ночь передъ Рождествомъ, передъ [180] — смычковые, деревянные духовые и хоръ (см. № 132).
* № 237. *Ночь передъ Рождествомъ*, передъ [181] — фигурація смычковыхъ.
* *Сервилія* [111] — смычковые (см. № 88).
„ [29], т. 5 — Ob.—Fl.; Cl.—Cl. basso, Fag.
№ 238. *Золотой пѣтушокъ*, передъ [9] — дерев. духовые.
* „ „ [5] — Fag.—Cor. ingl. (+ V-celli pizz.).

Чередованіе аккордовъ разныхъ тембровъ.

1. Простое *чередованіе аккордовъ*, принадлежащихъ *разнымъ группамъ* — пріемъ весьма распространенный. Если тесситуры аккордовъ разнятся между собою, т.-е. одинъ аккордъ лежитъ низко, а другой высоко, то лучше наблюдать, чтобы

голосоведеніе, хотя бы и прерванное смѣною группъ, тѣмъ не менѣе сохранилось, какъ бы подразумѣваемое, въ одной изъ октавъ, особенно въ случаѣ хроматическаго хода во избѣжаніе переченья.

Образцы:

№ 239. *Псковитянка,* д. II [29].
№№ 240, 241. *Царская невѣста* [123], передъ [124].
*№№ 242, 243. „ „ [178], [179].

* *Примѣчаніе.* Обычное голосоведеніе можетъ, впрочемъ, иногда и не соблюдаться съ цѣлью получить большій контрастъ въ тембрѣ двухъ смежныхъ аккордовъ.

Образцы:

* *Шехеразада,* начало, т. 8 (хроматическій ходъ въ 12-мъ тактѣ проведенъ въ однихъ и тѣхъ же инструментахъ; для этого Cl. II сначала помѣщенъ выше Cl. I)—см. № 109.
* *Ночь передъ Рождествомъ,* начало (см. № 106).

2. Другимъ прекраснымъ пріемомъ является плавная передача *одного и того же аккорда, или же его разрѣшенія,* изъ одной оркестровой группы въ другую. Этотъ пріемъ требуетъ полной плавности голосоведенія и тождественной тесситуры. Первая группа бросаетъ аккордъ на короткихъ нотахъ, а другая группа одновременно беретъ его въ томъ же положеніи и расположеніи, въ той же, или въ другой октавѣ. Динамическіе оттѣнки каждой группы могутъ быть различные.

Образцы:

Псковитянка, начало увертюры (см. № 85).
№ 244. *Снѣгурочка* [140].

Наложеніе и снятіе тембровъ.

Пріемъ наложенія звучностей одной группы на другую (* или же тембровъ одной и той же группы), примѣняемый какъ къ протянутымъ нотамъ, такъ и къ аккордамъ, внезапно или постепенно измѣняетъ простой тембръ на сложный; пріемъ этотъ большей частью совпадаетъ съ намѣреніемъ образовать

crescendo. Пока первая группа дѣлаетъ постепенное crescendo, вторая налагается pianissimo или piano и дѣлаетъ crescendo болѣе быстрое. Общее crescendo выигрываетъ въ напряженности, совмѣстно съ перемѣною тембра. Обратный пріемъ перехода отъ сложнаго тембра къ простому посредствомъ снятія одной изъ группъ совпадаетъ по сущности своей съ diminuendo.

Образцы:

№ 245. *Снѣгурочка* [313].
„ [140] (см. № 244).
Сказка [V].
Шехеразада, ч. II [D] (см. № 74).
* „ ч. IV, стр. 221.
№ 246. *Сервилія* [228]; см. также [44].
Ночь передъ Рождествомъ [165] (см. № 143).
№ 247. *Царская невѣста,* передъ [205].
* № 248. *Воскресная увертюра* [D].
* № 249, 250. *Сказаніе о Китежѣ* [5], [162].

Перекличка фразъ, имитація, эхо.

Фразы, имитирующія одна другую, въ дѣлѣ выбора тембровъ чаще всего подлежатъ много разъ высказанному правилу сохраненія нормальнаго порядка тесситуры инструментовъ. Если данная фраза имитируется въ высшихъ интервалахъ или октавахъ, то имитація эта предпочтительнѣе въ инструментѣ съ высшей тесситурой и наоборотъ. При нарушеніи нормальнаго порядка звучность получается вычурная, напр., если фразѣ въ низкомъ регистрѣ гобоя будетъ отвѣчать сверху кларнетъ въ высокомъ регистрѣ и т. п. При чередованіи различныхъ фразъ, но однохарактерныхъ, слѣдуетъ держаться того же пріема; при чередованіи фразъ различнаго характера—руководствоваться подходящими къ нимъ тембрами.

Образцы:

Царская невѣста [157], [161].
Сказаніе о Китежѣ [40—41].
* № 251. *Испанское каприччіо* [S].

Такъ называемое *эхо*, т.-е. имитація въ примѣ съ болѣе слабой звучностью и потому какъ бы нѣсколько отдаленная, требуетъ отъ второго инструмента болѣе слабаго, но схожаго или родственнаго тембра съ первымъ инструментомъ. Такое эхо или отзвукъ, даваемый мѣднымъ духовымъ съ сурдиною послѣ фразы мѣднаго инструмента безъ сурдины, звучитъ какъ бы дѣйствительно въ отдаленіи. Фразамъ гобоевъ прекрасно отвѣчаютъ трубы съ сурдинами, кларнетамъ и гобоямъ—флейты. Отзвукъ деревяннаго духового на фразу смычковаго и наоборотъ обнаруживаетъ слишкомъ большое несходство тембровъ для таковой цѣли. Нѣчто вродѣ эхо образуетъ имитація въ октавѣ съ болѣе слабой звучностью.

Образцы:

Псковитянка, д. III [3].
№ 252. *Садко* [264].
* *Испанское каприччіо* [E] — примѣръ, хотя и не представляющій точнаго эхо, но по характеру весьма близкій къ нему (см. № 44).
* *Шехеразада*, ч. IV, передъ [O].

Аккорды sforzando-piano и piano-sforzando.

Кромѣ способа достигнуть этихъ оттѣнковъ путемъ естественнымъ, т.-е. динамическимъ, зависящимъ отъ исполнителей, оркестровка даетъ для этого пріемъ искусственный.

a) Въ моментъ взятія аккорда духовыми piano смычковая группа беретъ тотъ же аккордъ коротко и сильно (sf), преимущественно при помощи двойныхъ, тройныхъ и четверныхъ нотъ, arco или pizzicato, смотря по желанію. При обратномъ случаѣ аккордъ sf смычковыхъ совпадаетъ съ концомъ аккорда духовыхъ. Очевидно, что первый случай примѣнимъ и для sf-dimin., а второй—для cresc.—sf.

b) Пріемъ порученія протянутаго аккорда группѣ смычковыхъ, а короткаго—духовой, менѣе красивъ и рѣже употребителенъ. * Гораздо чаще въ такихъ случаяхъ протянутый аккордъ исполняется смычковыми tremolando.

Образцы:

Боярыня Вѣра Шелога, передъ [35]; [38], т. 10.
* № 253. *Сказаніе о Китежѣ*, передъ [15–16].
* *Шехеразада*, ч. II [P], т. 14.

Подчеркиваніе отдѣльныхъ моментовъ.

Кромѣ динамическихъ оттѣнковъ > и sf, для выдѣленія или подчеркиванія отдѣльныхъ моментовъ служатъ двухъ-, трехъ- и четырехголосные аккорды смычковыхъ, примѣняемые среди одноголоснаго веденія каждой партіи, короткіе аккорды духовой группы, а также гаммообразные раскаты (чаще всего трехъ- или четырехнотные), какъ въ смычковыхъ, такъ и въ деревянныхъ духовыхъ. Гаммообразные, какъ бы скользящіе раскаты эти чаще примѣнимы съ направленіемъ вверхъ, хотя нерѣдко встрѣчаются и обратные; пишутся они чаще мелкими нотами. Legato обыкновенно доводится до главной аккордовой ноты. Въ смычковыхъ они не должны быть заканчиваемы тройными или четверными нотами, неудобными для схватыванія ихъ смычкомъ.

Образцы:

№ 254. *Царская невѣста* [142]—раскаты смычковыхъ.
* № 255. *Шехеразада*, ч. II [C]—короткіе аккорды pizz.
* „ , ч. II [P]—короткіе аккорды духовыхъ (см. № 19).

Crescendo и diminuendo.

Короткія crescendo и diminuendo въ большей части случаевъ динамическія, т.-е. естественныя. Болѣе или менѣе длинныя достигаются искусственными средствами оркестровки въ соединеніи съ пріемами динамическими. Помимо смычковой группы, наиболѣе гибкой въ смыслѣ звуковыхъ оттѣнковъ, наилучшее crescendo даетъ аккордъ мѣдныхъ, доводящій та-

ковое до яркаго sforzando. Лучшее diminuendo получается въ кларнетахъ, дающихъ полное замиранiе звука (morendo). Продолжительныя оркестровыя crescendo ведутся посредствомъ постепеннаго добавленiя инструментовъ съ слѣдующемъ порядкѣ группъ: смычковая, деревянная, мѣдная. Diminuendo образуется отнятiемъ въ порядкѣ: мѣдная, деревянная, смычковая. Слишкомъ большая продолжительность постепенныхъ crescendo и diminuendo не позволяетъ привести ихъ образцы. Отсылая читателя къ партитурамъ, укажу на слѣдующiе примѣры:

* *Шехеразада*, стр. 5—7; 92—96; 192—200.
* *Антаръ* [6], [51].
* *Ночь передъ Рождествомъ* [183].
* *Садко* [165—166].
* *Царская невѣста* [80—81].

Болѣе короткiя crescendo и diminuendo читатель легко найдетъ во многихъ помѣщенныхъ въ этой книгѣ образцахъ.

Расходящiеся и сближающiеся ходы.

Въ большей части случаевъ гармоническая сущность расходящихся аккордовыхъ ходовъ заключается въ постепенномъ повышенiи трехъ верхнихъ голосовъ при понижающемся басѣ. Такимъ образомъ разстоянiе трехъ верхнихъ голосовъ отъ баса, бывшее вначалѣ незначительнымъ, все болѣе и болѣе увеличивается. При сближающихся аккордовыхъ ходахъ образуется обратное явленiе: три верхнiе голоса, находившiеся въ началѣ хода въ значительномъ удаленiи отъ баса, все болѣе и болѣе къ нему приближаются. Иногда такiе ходы требуютъ и одновременнаго усиленiя или ослабленiя звучности и, начинаясь piano, разрастаются въ fortissimo, или наоборотъ. Необходимое заполненiе средины въ расходящихся аккордовыхъ ходахъ достигается постепеннымъ вступленiемъ новыхъ голосовъ по мѣрѣ расхожденiя, вслѣдствiе чего гармонiя трехъ верхнихъ голосовъ становится удвоенной и утроенной. Въ сближающихся ходахъ, наоборотъ, утроенiе или удвоенiе гармонiи трехъ верхнихъ голосовъ мало по малу исчезаетъ отъ постепеннаго замолканiя удваивающихъ голосовъ. Сверхъ того, если гармонiя позволяетъ, то въ срединѣ во все

продолженiе расходящагося или сближающагося хода выдерживается одинъ и тотъ же лежащiй аккордъ или одна и та же протянутая нота, что придаетъ всему ходу особую связность. Привожу нѣсколько двойныхъ примѣровъ подобныхъ ходовъ. Первый примѣръ представляетъ одинъ и тотъ же расходящiйся ходъ въ видѣ piano съ участiемъ голоса и въ видѣ чисто оркестроваго crescendo. Второй примѣръ — два одинаковыхъ расходящихся хода: одинъ crescendo съ постепеннымъ прибавленiемъ инструментовъ, другой—diminuendo, при чемъ смычковые постепенно переходятъ въ многоголосное divisi, а духовые мало по малу отстаютъ. Первый видъ соотвѣтствуетъ появленiю призрака Млады, а второй—его исчезновенiю. Настроенiе и колоритъ весьма фантастичны. Третiй примѣръ — сближающiйся ходъ. Первый видъ его—фантастическое pianissimo изъ разсказа царевны Волховы о чудесахъ подводнаго царства; второй видъ, чисто оркестровый—явленiе Морского Царя, при сильномъ crescendo. Въ обоихъ ходахъ протянутый, неподвижный уменьшенный септаккордъ. Оркестровая обработка подобныхъ ходовъ требуетъ большого вниманiя со стороны сочинителя.

Образцы:

№№ 256, 257. *Царская невѣста* [102] и [107].
№№ 258, 259. *Млада*, д. III [12] и [19].
№№ 260, 261. *Садко* [105] и [119].
" [72] (см. № 112).
" передъ [315].
* *Ночь передъ Рождествомъ*, начало (см. № 106).
* № 262. *Антаръ*, конецъ 3-й части.

Примѣчанiе: Выдержанная нота между расходящимися голосами иногда позволяетъ обойтись безъ заполненiя образующихся промежутковъ.

Образецъ:

№ 263. *Золотой пѣтушокъ*, передъ [106].

Тембры, какъ дѣятели гармоніи.

Гармоническій фонъ.

Мелодическая фигурація съ ея узорами, основаніе которой составляютъ негармоническіе—проходящіе и вспомогательные тоны и предъемы, если таковые имѣютъ сколько-нибудь значительную длительность, не допускаетъ совмѣстнаго существованія своей первоначальной мелодической основы въ ея первичномъ, неизукрашенномъ видѣ, напр:



При перенесеніи первичной основы на октаву внизъ жесткость совпаденій негармоническихъ тоновъ съ гармоническими слабѣетъ. Жесткость негармоническихъ тоновъ уменьшается съ ускореніемъ движенія и увеличивается съ его замедленіемъ, при чемъ ничего не можетъ быть труднѣе, какъ установить какую-либо мѣру допустимой или недопустимой длительности негармоническихъ тоновъ. Несомнѣнно также, что терцовые гармоническіе тоны первичной основы (E) суть наиболѣе чувствительные въ отношеніи соприкосновенія тоновъ негармоническихъ. При увеличеніи числа фигурированныхъ голосовъ, какъ напр. въ фигурахъ терціями, секстаккордами и т. п., явленіе еще болѣе осложняется появленіемъ на первичной гармонической основѣ, или гармоническомъ фонѣ, аккордовъ другихъ ступеней, ему противорѣчащихъ.

Тѣмъ не менѣе въ дѣлѣ оркестровки на встрѣчу всѣмъ упомянутымъ свойствамъ негармоническихъ тоновъ выступаетъ, какъ факторъ огромной важности, различіе тембровъ. Чѣмъ болѣе различія въ тембрахъ между гармоническимъ фономъ и узорами фигурацій или мелодическимъ рисункомъ, тѣмъ мягче звучатъ всякія негармоническія совпаденія. Такую разницу въ тембрахъ представляютъ, во-первыхъ, голоса пѣвцовъ

по отношенію къ оркестру, во-вторыхъ, различныя группы оркестра: смычковая, духовая, щипковая и звенящая, относительно другъ друга. Менѣе значительное различіе замѣчается между группами деревянныхъ и мѣдныхъ духовыхъ, а потому между послѣдними чаще встрѣчается удаленіе гармоническаго фона отъ мелодическихъ рисунковъ и фигураціонныхъ узоровъ на октаву. Гармоническій фонъ требуетъ болѣе слабой звучности или болѣе слабаго динамическаго оттѣнка по сравненію съ узорами или рисункомъ.

Образцы аккордоваго гармоническаго фона:

№ 264. *Панъ Воевода*, вступленіе.
Сказаніе о Китежѣ, вступленіе (см. также №№ 125 и 140).
* *Млада*, д. III [10].

Гармоническій фонъ можетъ быть разложенъ въ гармоническую фигурацію, движеніе которой желательно иное, чѣмъ движеніе одновременной фигураціи мелодической.

Образцы:

* №№ 265, 266. *Сказка о царѣ Салтанѣ* [103—104], [128], [149], [162—165] (см. ниже).

Простѣйшій и неподвижный гармоническій фонъ: тоническое трезвучіе или уменьшенный септаккордъ, допускаетъ весьма противорѣчащіе аккорды иныхъ ступеней.

Образцы:

№ 267. *Сказаніе о Китежѣ* [326—328]—деревянные духовые и арфы на фонѣ смычковыхъ.
№№ 268, 269. *Кащей безсмертный* [33], [43].
* № 270. *Млада*, д. II, передъ [17], [18], [20].
* № 271. *Золотой пѣтушокъ* [125] — уменьшенные септаккорды на колеблющемся фонѣ увеличеннаго трезвучія.

Негармоническія совпаденія нѣкоторыхъ моментовъ двухъ одновременно идущихъ фигураціонныхъ узоровъ, какъ напр. запаздываніе одного передъ другимъ, одновременное движеніе

узора въ увеличеніи и уменьшеніи и т. д., объясняются и смягчаются для слуха съ помощью выдерживаемаго гармоническаго фона другого тембра.

Образцы:

Сказаніе о Китежѣ |34|, |36|, |297| (см. №№ 34 и 231).
№№ 272—274. *Сказка о царѣ Салтанѣ* |104|, |162—165|; (см. также |147—148|).
* *Воскресная увертюра*, передъ |V|.

Въ общемъ, допустимость совпаденія негармоническихъ тоновъ есть вопросъ весьма щекотливый въ дѣлѣ сочиненія; предѣлы длительности ихъ весьма неопредѣленны. При отсутствіи или недостаточности художественнаго чувства, полагаясь лишь на одно различіе тембровъ, композитору легко впасть въ нежелательную какофонію. Попытки къ открытіямъ въ этой области, дѣлаемыя въ новѣйшей послѣ-вагнеровской музыкѣ, часто бываютъ крайне сомнительны, воспитывая неразборчивость музыкальнаго слуха и эстетическаго чувства и приводя къ чудовищному выводу: двѣ вещи, хорошія порознь—хороши и вмѣстѣ.

Декоративные эффекты.

Декоративными пріемами оркестровки я называю пріемы, основанные на извѣстной степени несовершенства слуха и вниманія. Отказываясь отъ перечисленія подобныхъ и отъ предвидѣнія могущихъ народиться, укажу на немногіе, попавшіеся мнѣ подъ руку въ сочинительской моей практикѣ. Таковые суть: несовпадающія арпеджіо и гаммы арфы glissando съ арпеджіо и гаммами въ другихъ инструментахъ, употребленныя лишь ради предпочтительности звучности и блеска длинныхъ glissando передъ короткими.

Образцы:

Снѣгурочка |325| (см. № 95).
№ 275. *Панъ Воевода* |128|.
* *Шехеразада*, ч. III |M|, т. 5 (см. № 209).
* *Воскресная увертюра* |D| (см. № 248).

* Сюда же относится эффектъ glissando флажолетовъ смычковыхъ инструментовъ, напр.:
№ 276. *Ночь передъ Рождествомъ* |180|, т. 13—Violoncelli glissando.

Ударные инструменты въ связи съ ритмомъ и колоритомъ.

Примѣненіе ударныхъ инструментовъ всегда желательно въ связи съ ритмическимъ рисункомъ котораго-нибудь изъ голосовъ даннаго оркестроваго куска. Мелкій, затѣйливый ритмъ есть достояніе треугольника, бубна, кастаньетъ и малаго барабана; крупный и простой остается на долю большого барабана, тарелокъ и тамтама. Удары forte этихъ инструментовъ почти всегда совпадаютъ или съ сильными временами музыки, или съ ясно выраженными синкопами, или, наконецъ, съ отдѣльными sforzando оркестра; ритмическіе же мотивы треугольника, малаго барабана и бубна весьма разнообразны. Бываютъ случаи примѣненія ударныхъ съ самостоятельнымъ ритмомъ, имъ однимъ принадлежащимъ и неподдержаннымъ какими-либо изъ инструментовъ съ опредѣленной высотой звука. * Нерѣдки также случаи, когда ударному инструменту поручаютъ ритмическій мотивъ упрощенный по сравненію съ ритмическимъ мотивомъ другихъ оркестровыхъ инструментовъ.

Въ смыслѣ колорита наиболѣе подходящими оркестровыми группами для сочетанія съ ударными оказываются группы мѣдныхъ и деревянныхъ духовыхъ. Треугольникъ, малый барабанъ и бубенъ наиболѣе гармонируютъ съ высокими тонами; тарелки, большой барабанъ и тамтамъ — съ низкими. Трели (tremolo) треугольника и бубна съ трелями деревянныхъ духовыхъ или скрипокъ, трели малаго барабана или тарелокъ палочками (colla bacchetta) съ протянутыми аккордами трубъ и валторнъ; трели (tremolo) большого барабана и тамтама съ аккордами тромбоновъ или протянутыми низкими тонами віолончелей и контрабасовъ — представляются наиболѣе подходящими сочетаніями. Не надо забывать, что большой барабанъ съ тарелками, тамтамъ и тремоло малаго барабана, примѣненные fortissimo, способны заглушить любое оркестровое tutti.

* Примѣры употребленія отдѣльныхъ ударныхъ инструментовъ читатель найдетъ въ любой партитурѣ, а также во многихъ образцахъ настоящей книги. Здѣсь же указаны наиболѣе характерные образцы *tutti* ударныхъ инструментовъ.

Образцы:

* *Шехеразада*, стр. 107 — 119; также многія мѣста изъ IV части.
* *Антаръ* [40], [43] (см. №№ 73, 29).
* *Испанское каприччіо* [P] (см. № 64); обратить также вниманіе на каденцы въ IV части, сопровождаемыя отдѣльными ударными инструментами.
* *Воскресная увертюра* [K] (см. № 217).
* *Царская невѣста* [140].
* *Сказаніе о Китежѣ* [196—197] — „сѣча при Керженцѣ“.
* *Панъ Воевода* [71—72].

Сбереженіе оркестровыхъ красокъ.

Оркестровыя группы и инструменты не всѣ могутъ быть одинаково долго воспринимаемы слухомъ и эстетическимъ чувствомъ безъ утомленія. Въ этомъ отношеніи на первомъ мѣстѣ стоитъ смычковая группа, за нею деревянная духовая, далѣе мѣдная духовая, далѣе литавры, арфа и pizzicato; за ними слѣдуютъ ударные въ такомъ порядкѣ: треугольникъ, тарелки, большой барабанъ, малый барабанъ, бубенъ и тамтамъ. Еще далѣе стоятъ челеста, колокольчики и ксилофонъ, которые, несмотря на мелодичность, въ виду исключительности ихъ тембра примѣнимы въ крайне рѣдкихъ случаяхъ. Къ таковымъ же рѣдко примѣнимымъ инструментамъ слѣдуетъ отнести и піанино, а также кастаньеты. Сверхъ того можно привести цѣлый списокъ не вошедшихъ въ содержаніе этой книги народныхъ инструментовъ, какъ-то: гитара, домра, балалайка, цитра, мандолина, восточный барабанчикъ, бубенчики и т. д., примѣняемыхъ отъ времени до времени нѣкоторыми композиторами съ этнографическо-эстетическими цѣлями.

Итакъ, относительно бо̀льшая или меньшая степень употребленія инструментовъ находится въ зависимости отъ вышеприведеннаго порядка. Болѣе или менѣе продолжительное молчаніе извѣстной группы или инструмента дѣлаетъ вступленіе его особенно замѣтнымъ и освѣжающимъ. Тромбоны съ тубою и трубы иногда молчатъ подолгу; ударные примѣняются лишь изрѣдка и большей частью не во всемъ своемъ составѣ, но по одиночкѣ, по два или по три. Народная танцовальная и пѣсенная музыка несомнѣнно заставляетъ прибѣгать къ нимъ чаще.

Вступленіе всѣмъ составомъ послѣ продолжительнаго молчанія какой-либо группы, или квартета валторнъ и квартета тромбоновъ съ тубой, должно быть рѣшительнымъ въ смыслѣ динамическаго оттѣнка, т. е. должно быть или fortissimo или pianissimo; piano и forte уже менѣе эффектны, а mezzo-forte и mezzo-piano, какъ оттѣнки средней силы, дѣлаютъ вступленіе нехарактернымъ и незамѣтнымъ. Кстати, то же слѣдуетъ сказать и о динамическихъ оттѣнкахъ начала и конца всякой пьесы; тѣ же причины дѣлаютъ здѣсь оттѣнки *mf* и *mp* мало желательными. Размѣры партитурныхъ образцовъ этой книги не позволяютъ дать примѣровъ по вопросу о сбереженіи оркестровыхъ красокъ и эффектныхъ вступленій послѣ продолжительныхъ паузъ. Читатель долженъ наблюдать эти пріемы въ партитурахъ.

Глава V.

СОЧЕТАНІЕ ПѢНІЯ СЪ ОРКЕСТРОМЪ; ИНСТРУМЕНТЫ НА СЦЕНѢ.

Оркестровое сопровожденіе солистовъ.

Общія положенія.

Оркестровое сопровожденіе пѣнія должно быть настолько прозрачнымъ, чтобы пѣвецъ могъ быть свободенъ въ приданіи своему пѣнію подходящихъ оттѣнковъ и должной выразительности безъ напряженія голоса. Въ моментахъ, требующихъ большого лирическаго подъема и голосовой полнозвучности (a piena voce), сопровожденіе должно поддержать пѣвца соотвѣтствующимъ подъемомъ и усиленіемъ оркестровой звучности.

Въ оперномъ пѣніи различаются два основные типа: пѣніе аріозное и речитативная декламація. Долгозвучное аріозное пѣніе въ болѣе или менѣе протянутыхъ нотахъ значительно болѣе способствуетъ *даванію звука*, чѣмъ короткозвучная декламація. Цвѣтистое (фіоритурное) пѣніе съ своей стороны не допускаетъ большой напряженности звука. Сверхъ того, чѣмъ подвижнѣе голосовая мелодія, или чѣмъ мельче ритмическое строеніе какого-либо изъ ея участковъ, тѣмъ болѣе должно быть дано свободы пѣнію въ ритмическомъ отношеніи, тѣмъ менѣе должно быть въ сопровожденіи точныхъ удвоеній голосового мелодическаго рисунка или фигуръ, ритмически совпадающихъ съ ритмомъ пѣнія. Вотъ требованія, съ которыми приходится считаться композитору при сочиненіи оркестроваго сопровожденія еще ранѣе вопроса о выборѣ

оркестровыхъ красокъ. Запутанный, тяжелый аккомпаниментъ давитъ и убиваетъ пѣніе; съ другой стороны слишкомъ простое сопровожденіе недостаточно интересно, а слабое не поддерживаетъ голосъ.

При современныхъ оперныхъ формахъ оркестръ далеко не всегда представляетъ собой сопровожденіе пѣнію въ точномъ смыслѣ слова. Напротивъ, оркестровая фактура по содержанію своему часто сосредоточиваетъ въ себѣ главную музыкальную мысль всею полностью, при томъ достигающую значительной сложности. Въ такіе моменты, напротивъ, пѣніе становится сопровожденіемъ оркестра, теряя свою музыкальную самостоятельность и сохраняя самостоятельность, такъ сказать, литературную. Мелодическая и гармоническая нить декламаціоннаго или аріознаго пѣнія въ такіе моменты оказывается зависимой и подчиненной оркестровой фактурѣ и является какъ бы *наложенной* сверхъ оркестровой фактуры, или послѣ ея сочиненія. Очевидно, что оркестровая фактура такихъ моментовъ должна быть задумана при умѣренныхъ требованіяхъ въ смыслѣ сложности и силы звучности, дабы не только голосъ пѣвца, но и произносимый имъ текстъ могъ быть ясно слышенъ, иначе литературная нить, проходящая черезъ произведеніе, будетъ порвана, а выразительность и живопись оркестровой фактуры останется безъ объясненія. Есть музыкальные моменты, безусловно требующіе значительной силы звучности, безъ чего впечатлѣніе отъ нихъ будетъ недѣйствительнымъ. Требуемая сила звучности можетъ быть такова, что даже пѣвецъ съ феноменальнымъ голосомъ не будетъ въ состояніи бороться съ нею, не только при декламаціонномъ пѣніи, но и при протяжныхъ нотахъ. При этомъ, если пѣніе его и слышно до нѣкоторой степени, то непосильная борьба со звучностью оркестра невыгодно отзывается на общемъ эстетическомъ впечатлѣніи. Памятуя объ этомъ, композиторъ долженъ сосредоточивать моменты напряженія силы звучности оркестра во время паузъ въ голосѣ, размѣщая голосовую партію съ ея перерывами согласно со словеснымъ ея содержаніемъ такъ, чтобы пѣніе могло быть свободнымъ и естественнымъ, пользуясь для этого оркестровымъ piano, diminuendo и т. п. Случаи продолжительнаго

forte оркестра должны совпадать съ возможностью веденія мимическихъ сценъ. Искусственное же уменьшеніе силы звучности оркестра, противное смыслу момента, исключительно въ виду слышимости пѣнія, весьма нежелательно, лишая оркестровую партію должной яркости и выпуклости. Необходимо замѣтить, что слишкомъ большая разница между яркою и сильною звучностью чисто оркестровыхъ моментовъ и слабою звучностью вокальныхъ вызываетъ невыгодное въ эстетическомъ смыслѣ сравненіе; поэтому избраніе усиленныхъ оркестровыхъ средствъ: тройного или четверного состава духовыхъ деревянныхъ и увеличеніе числа мѣдныхъ требуетъ большой осторожности и искусства въ сбереженіи оркестровыхъ красокъ и силъ.

Въ предыдущихъ отдѣлахъ этой книги я неоднократно проводилъ мысль о связи оркестровой фактуры съ фактурой самого музыкальнаго содержанія. Оркестровка вокальнаго произведенія особенно явно обнаруживаетъ эту связь, что видно изъ сдѣланныхъ выше объясненій. Выражаясь кратко, скажу: *хорошо оркестровано можетъ быть только то, что хорошо сочинено.*

Прозрачность сопровожденія. Гармонія.

Наиболѣе прозрачной, не затемняющею пѣніе гармоническою средою слѣдуетъ считать смычковую группу; за нею слѣдуетъ группа деревянныхъ духовыхъ; далѣе мѣдная группа въ порядкѣ валторнъ, тромбоновъ и трубъ. Звенящіе оркестровые тембры: pizzicato и арфа своею звуковою краткостью и гибкостью въ оттѣнкахъ несомнѣнно представляютъ среду, способствующую выдѣляемости пѣнія. Въ общемъ, протянутые звуки способны затемнить голосовой рисунокъ болѣе, чѣмъ короткіе. Значительно затемняющая и подавляющая голоса гармоническая среда образуется изъ удвоеній смычковыхъ деревянными или мѣдными духовыми и изъ удвоеній мѣдной группы деревянною. Tremolo литавръ и всѣхъ ударныхъ инструментовъ затемняетъ голосъ въ высшей мѣрѣ, подобно тому какъ затемняетъ оно собою и всѣ прочія оркестровыя группы. Удвоенія среди деревянныхъ или мѣдныхъ духовыхъ, какъ напр. употребленіе двухъ кларнетовъ, двухъ гобоевъ или

двухъ валторнъ, соединенныхъ въ унисонъ въ качествѣ одного гармоническаго голоса,—тоже являются нежелательными, какъ пріемъ затемняющій пѣніе. Невыгодно для голоса и частое примѣненіе глубокихъ протянутыхъ басовъ, напр. нотъ контрабаса, своимъ гудѣніемъ давящихъ на голоса пѣвцовъ.

Наложеніе тембровъ смычковой группы на тембры духовой, затемняющее пѣніе или декламацію, теряетъ это свойство, если одной изъ группъ поручена протянутая гармонія, а инструментамъ другой группы—фигурація; напр., если протянутая гармонія дана кларнетамъ и фаготамъ, или фаготамъ и валторнамъ, а фигурація—скрипкамъ или альтамъ; или наоборотъ, если протянутая гармонія поручена альтамъ и віолончелямъ divisi, а гармоническая фигурація—кларнету.

Протянутая гармонія въ предѣлахъ малой и половины первой октавы не затемняетъ *женскіе* голоса, мелодическіе рисунки которыхъ вращаются *внѣ* такой гармоніи. Но она не затемняетъ и *мужскіе* голоса, вращающіеся *внутри* ея, такъ какъ мужскіе голоса звучатъ какъ бы октавой выше, въ особенности теноръ. Въ общемъ женскіе голоса болѣе затемняются гармоніей приблизительно одинаковой съ ними тесситуры, чѣмъ мужскіе. Каждая изъ оркестровыхъ группъ въ отдѣльности, примѣненная съ соблюденіемъ умѣренной силы звучности, выгодна для каждаго изъ голосовъ. Соединенія же двухъ или трехъ группъ могутъ быть выгодны тогда лишь, когда каждая изъ группъ играетъ свою самостоятельную роль, при чемъ отдѣльныя группы участвуютъ не въ полномъ своемъ составѣ, а лишь частично. Безпрерывная протянутая четырехголосная гармонія нежелательна. Только прерываемая паузами, переходящая въ меньшее число голосовъ и даже въ отдѣльныя протянутыя ноты, то сосредоточивающаяся лишь въ одной октавѣ, то переходящая въ другія октавы, то удваиваемая въ верхнихъ октавахъ, она производитъ надлежащее впечатлѣніе.

Примѣненіе этихъ пріемовъ даетъ композитору возможность оказывать подмогу пѣнію, ослабляя или даже совсѣмъ снимая тянущуюся гармонію при спускахъ голоса или при переходѣ пѣнія въ декламацію, слѣдовательно при ослабленіи голосовой звучности, и, напротивъ, поддерживая голосъ при подъѣмѣ и широкомъ пѣніи.

Фигураціонные узоры и контрапунктическіе рисунки аккомпанимента не должны быть слишкомъ сложны, такъ какъ таковые требуютъ скопленія большого числа инструментовъ. Впрочемъ, встрѣчаются и сложные узоры: въ такихъ случаяхъ часть ихъ лучше предоставить pizzicato или арфѣ, какъ звучностямъ, менѣе затемняющимъ пѣніе. Привожу образцы нѣкоторыхъ сопровожденій аріознаго пѣнія.

Образцы:

Царская невѣста, вставная арія Лыкова (д. III).
" " [16—19] — арія Грязного.
№ 277. *Снѣгурочка* [45].
* " [187—188], [212—213] двѣ каватины Берендея (отрывки см. №№ 102 и 225).
№ 278. *Садко* [143].
" [204—206] — пѣсня веденецкаго гостя.
* *Сказаніе о Китежѣ* [39—41], [222—223] (см. № 31).
* *Золотой пѣтушокъ* [153—157], [163].

Цвѣтистое (фіоритурное) пѣніе, требуя легкаго издаванія звука, требуетъ и наиболѣе легкаго и простого сопровожденія безъ затѣйливыхъ рисунковъ и безъ удвоенныхъ тембровъ.

Образцы:

№ 279. *Снѣгурочка* [42—48] — арія Снѣгурочки въ прологѣ (отрывокъ).
* *Садко* [195—197] — пѣсня индѣйскаго гостя (см. № 122).
* *Ночь передъ Рождествомъ* [45—50] — арія Оксаны.
* *Золотой пѣтушокъ* [131—136] — арія Шемаханской царицы.

Удвоеніе голосовъ.

Мелодическія удвоенія голоса инструментами оркестра встрѣчаются весьма часто, какъ въ видѣ унисоновъ, такъ и въ видѣ веденія въ октаву, но сплошное удвоеніе сколько-нибудь длиннаго голосового періода отнюдь не желательно, а допустимо лишь въ отдѣльныхъ фразахъ. Наиболѣе естественныя

удвоенія женскихъ голосовъ въ унисонъ даютъ скрипки, альты, кларнеты и гобои; удвоенія мужскихъ голосовъ—альты, віолончели, фаготы и валторны. Октавное веденіе почти всегда бываетъ сверху голоса. Тромбоны и трубы мало пригодны для голосовыхъ удвоеній, подавляя звучность голоса. Сплошное или слишкомъ частое удвоеніе нежелательно потому, что таковое не даетъ пѣвцу свободы пѣнія и выраженія, а также и потому, что вмѣсто драгоцѣннаго самого по себѣ звука и тембра человѣческаго голоса заставляетъ слушать нѣкоторый другой, сложный тембръ. Удвоеніе же нѣкоторыхъ фразъ, напротивъ, украшаетъ, расцвѣчиваетъ и поддерживаетъ голосъ. Удвоенія должны быть дѣлаемы лишь при пѣніи *in tempo;* совмѣстное же исполненіе a piacere въ унисонъ или въ октаву затруднительно и некрасиво.

Образцы:

Снѣгурочка [50—52]—аріетта Снѣгурочки (см. № 41).
Садко [309—311]—колыбельная Волховы (см. № 81).

Кромѣ удвоеній, дѣлаемыхъ съ цѣлью окраски вокальной мелодіи, есть случаи, когда удвоенія эти образуются вслѣдствіе того, что голосу поручается лишь извѣстный участокъ мелодической фразы, цѣликомъ данный лишь оркестровому инструменту. Въ такихъ случаяхъ скорѣе голосъ удваиваетъ инструментъ, а не инструментъ удваиваетъ голосъ.

Образецъ:

Боярыня Вѣра Шелога [30], [36] (см. № 49).

Большой лирическій подъемъ пѣнія *a piena voce* или драматическій возгласъ на нотахъ, лежащихъ за предѣлами нормальной голосовой октавы, требуетъ мелодической и гармонической поддержки оркестра, какъ въ области голосовой тесситуры даннаго момента, такъ и въ другихъ октавахъ. Часто такая мелодическая вершина сопровождается вступленіемъ или внезапнымъ ударомъ группы тромбоновъ или другихъ мѣдныхъ инструментовъ и значительнымъ подъемомъ смычковыхъ. Усиленіе звучности сопровожденія, гармонируя съ усиленіемъ звучности голоса, сообщаетъ ему мягкость.

Образцы:

№ 280. *Царская невѣста* |206|.
Сервилія |126—127|.
„ |232|.
№ 281. *Садко* |314|.
Боярыня Вѣра Шелога |41|.

Мелодическія вершины нѣжныхъ красокъ и очертаній, напротивъ, лучше оставлять безъ подъема и поддержки оркестра. Иногда же легкая и прозрачная гармоническая или мелодическая поддержка мягкими духовыми производитъ чарующій эффектъ.

Образцы:

Снѣгурочка |188|.
„ |318| (см. № 119).
№ 282. *Царская невѣста* |214|.

Мелодическія удвоенія и гармоническая поддержка голосовъ въ ансамбляхъ: дуэтѣ, тріо, квартетѣ и проч., весьма употребительны, такъ какъ сообщаютъ совмѣстному пѣнію бóльшую ясность и точность.

Образцы:

Снѣгурочка |292—293|—дуэтъ (см. № 118).
Садко |99—101|—дуэтъ (см. №№ 289 и 290).
№ 283. *Царская невѣста* |169|—секстетъ.
„ „ |117|—квартетъ.
Сказаніе о Китежѣ |341|—квартетъ и секстетъ (см. № 305).

Пріемъ сопровожденія аріознаго пѣнія какимъ-либо инструментомъ solo нельзя не считать красивымъ. Такого рода солирующими инструментами обыкновенно бываютъ: скрипка, альтъ или віолончель, а также флейта, гобой или англійскій рожокъ, кларнетъ, басовый кларнетъ, фаготъ, валторна и арфа. Такое сопровожденіе бываетъ по большей части контрапунктическое или контрапунктическо-фигураціонное. Инструментъ solo выступаетъ въ такихъ случаяхъ или одинъ, или

какъ главный, господствующій мелодическій голосъ общаго оркестроваго сопровожденія. Связываемый такимъ образомъ съ пѣніемъ извѣстнаго дѣйствующаго лица или съ какимъ-либо сценическимъ положеніемъ, солирующій инструментъ можетъ стать превосходнымъ орудіемъ характеристики въ рукахъ композитора. Примѣры подобнаго сопровожденія многочисленны.

Образцы:

Снѣгурочка |50| — сопрано съ гобоемъ (см. № 41).
„ |97| — альтъ съ англійскимъ рожкомъ.
„ |243|, |246| — баритонъ съ басъ-кларнетомъ (см. №№ 47 и 48).
№ 284. *Царская невѣста* |108| — сопрано съ віолончелью и гобоемъ.
* *Золотой пѣтушокъ* |163| — сопрано съ альтомъ (см. № 226).

Участіе ударныхъ инструментовъ въ сопровожденіи пѣнія представляетъ сравнительно рѣдкій случай. Чаще всего встрѣчается участіе треугольника, рѣже тарелокъ. Бываютъ случаи сопровожденія фигурой или tremolo литавръ.

Образцы:

Снѣгурочка |97|, |224|, |247| (первая и третья пѣсни Леля).
* *Сказка о царѣ Салтанѣ,* передъ |5|.
* № 285. *Золотой пѣтушокъ* |135|; см. также |161|, |197|.

Слѣдующіе образцы могутъ служить примѣрами сильныхъ подъемовъ настроенія и звучности во время паузъ пѣнія, о чемъ мною было говорено выше:

№ 286. *Царская невѣста* |81|.
* *Сказаніе о Китежѣ* |282|, |298|.
* *Сервилія* |130|.

Речитативъ и декламація.

Сопровожденіе речитативныхъ сценъ и мелодико-декламаціонныхъ фразъ должно быть прозрачно, дабы декламація могла исполняться безъ форсированія голоса при ясно различаемомъ

текстѣ. Протянутые аккорды смычковыхъ или деревянныхъ духовыхъ и tremolo суть наиболѣе удобные пріемы, при которыхъ исполненіе речитатива можетъ быть свободнымъ въ ритмическомъ отношеніи (a piacere). Короткіе аккорды смычковыхъ, отъ времени до времени удваиваемые различными комбинаціями духовыхъ, представляютъ собою тоже прекрасный пріемъ. Короткіе аккорды и смѣна аккордовъ протянутыхъ всегда предпочтительнѣе между голосовыми фразами во время паузъ, такъ какъ въ такихъ случаяхъ, при исполненіи речитатива a piacere, капельмейстеру и оркестру удобнѣе слѣдить за ритмическими отступленіями пѣвца. Болѣе сложные, мелодическіе, контрапунктическіе и фигураціонные моменты требуютъ отъ пѣвца исполненія речитатива in tempo. Выдающіяся по содержанію текста фразы отличаются большей пѣвучестью речитатива, и требуютъ болѣе сильной оркестровой поддержки. Современныя оперныя формы, вмѣстѣ съ повышенными противъ прежняго времени требованіями текста, зачастую представляютъ собой постоянное смѣшеніе и смѣну декламаціоннаго и аріознаго пѣнія при ходообразной и мѣняющейся музыкальной ткани оркестра, слѣдящаго за содержаніемъ текста и ходомъ сценическаго дѣйствія. Способы оркестроваго письма и оркестровка подобныхъ сценъ могутъ быть оцѣнены лишь при просмотрѣ музыкальнаго отдѣла значительной продолжительности, неудобнаго для помѣщенія среди примѣровъ этой книги; поэтому, отсылая читателя къ опернымъ партитурамъ, я ограничиваюсь приведеніемъ здѣсь лишь краткихъ образцовъ.

Образцы:

№ 287. *Снѣгурочка* |16|.
№ 288. *Царская невѣста* |124—125|.

Слѣдующіе двойные образцы, одинаковые по музыкальному содержанію, могутъ уяснить весьма наглядно разницу между оркестровкою моментовъ инструментальныхъ и вокальныхъ.

Образцы:

№№ 289—291. *Садко* |99—101| и |305—307| (сравн. также № 75).
Боярыня Вѣра Шелога |3—7| и |28|.

Пѣніе за кулисами должно быть сопровождаемо въ особенности прозрачно.

Образцы:

* № 292. *Садко* |316|, |318|, |320|.
* *Сказаніе о Китежѣ* |286—289|, |304—305|.

Оркестровое сопровожденіе хора.

Хоръ, какъ звуковая единица значительно болѣе сильная, чѣмъ голоса солистовъ, требуетъ меньшей осторожности оркестроваго сопровожденія. Напротивъ, излишняя тонкость и нѣжность оркестра можетъ только повредить звучности хора. Въ общемъ оркестровка хоровыхъ вещей сводится на оркестровку чисто инструментальныхъ. Очевидно, что оркестровка въ этихъ случаяхъ должна слѣдить за намѣченными динамическими оттѣнками хора и соотвѣтствовать имъ. Удвоенія одной оркестровой группы другою, соединенія въ унисонъ одинаковыхъ инструментовъ, напр. 2 Ob., 2 Clar., 4 Cor., 3 Tr-bni и т. д. вполнѣ примѣнимы въ зависимости отъ художественныхъ потребностей музыкальнаго содержанія.

Удвоенія голосовъ хора инструментами въ большей части случаевъ желательны. Въ моментахъ пѣвучихъ удвоенія могутъ быть мелодическія, при чемъ мелодическій рисунокъ въ оркестровыхъ инструментахъ часто бываетъ богаче и цвѣтистѣе, чѣмъ въ хоровыхъ голосахъ.

* Образцы:

Псковитянка, д. II |3—6|; д. III |66—69|.
Майская ночь, д. I |X—У|; д. III |L—Ee|, |Ddd—Fff|.
Снѣгурочка |61—73|, |147—153|, |323—328|.
Млада, д. II |22—31|, |45—63|; д. IV |31—36|.
Ночь передъ Рождествомъ |59—61|, |115—123|.
Садко |37—39|, |50—53|, |79—86|, |173|, |177|, |187|, |189|, |218—221|, |233|, |270—273|.
Царская невѣста |29—30|, |40—42|, |50—59|, |141|.
Сказка о царѣ Салтанѣ |67—71|, |91—93|, |133—145|, |207—208|.
Сказаніе о Китежѣ |167|, |177—178|.
Золотой пѣтушокъ |237—238|, |262—264|.

* Примѣры оркестроваго сопровожденія хора читатель можетъ найти также во многихъ образцахъ, относящихся къ другимъ отдѣламъ этой книги.

Въ отдѣльныхъ возгласахъ и мелодическо-речитативныхъ фразахъ удвоенія мелодическія не всегда пригодны; часто примѣнимы удвоенія гармоническія, образующія лишь инструментальную поддержку пѣнія.

Декламаціонныя повторенія нотъ, не представляющія собой дѣйствительнаго ритмическаго строенія фразы или ритмической фигураціи аккорда, въ оркестрѣ не примѣняются, а удвоенію подлежитъ лишь ихъ гармоническая или мелодическая основа. Иногда ритмическое строеніе хоровой фразы упрощается сравнительно съ ея оркестровымъ удвоеніемъ.

Образцы:

№ 293. *Царская невѣста* |96|.
№ 294. *Псковитянка,* д. I, передъ |75|.

Хоровые періоды, заключающіе въ себѣ полное музыкальное содержаніе, представляя собою какъ бы хоръ *a capella,* часто не удваиваются оркестромъ, а сопровождаются лишь протянутыми нотами инструментовъ или какимъ-нибудь самостоятельнымъ оркестровымъ контрапунктомъ.

Образцы:

№ 295. *Садко* |219|.
* *Сказка о царѣ Салтанѣ* |207|.
* *Сказаніе о Китежѣ* |167| (см. № 116).
* *Золотой пѣтушокъ* |236|.

Общіе, смѣшанные хоры, какъ превосходящіе численнымъ составомъ мужскіе и женскіе, оркеструются сильнѣе. Оркестровка мужскихъ хоровъ, а въ особенности женскихъ, должна быть нѣсколько прозрачнѣе. Въ общемъ композиторъ всегда долженъ имѣть въ виду составъ и численность хора въ данный моментъ своего произведенія, такъ какъ сценическія условія могутъ иногда требовать небольшого хора. Приблизительная численность хора въ подобныхъ случаяхъ должна быть означена композиторомъ въ партитурѣ, и съ нею ему слѣдуетъ считаться въ оркестровкѣ.

Образцы:

№ 296. *Псковитянка,* д. II |37|.
* *Садко* |17|, |20|.
* *Сказаніе о Китежѣ* |61| (см. № 198).

Примѣчаніе. Надо также имѣть въ виду, что fortissimo усиленнаго оркестра съ четвернымъ составомъ деревянныхъ духовыхъ и увеличеннымъ составомъ мѣди (а иногда даже при троечномъ составѣ) способно заглушить весьма большой смѣшанный хоръ.

Оркестровка закулисныхъ хоровъ должна быть такою же прозрачной, какъ оркестровка пѣнія solo на сценѣ.

Образцы:

* *Псковитянка,* д. I |25—26|, |90|; д. III |13—14|.
* *Майская ночь,* д. I передъ |X|; д. III |Bbb—Ccc|.
* № 297. *Садко* |102|.
* *Сказаніе о Китежѣ* |54—56| (см. №№ 196 и 197).

Соло съ хоромъ.

Совмѣстное съ хоромъ мелодическое пѣніе или речитативная декламація солистовъ требуетъ большой осторожности хорового письма. На фонѣ мужского хора женскіе голоса solo выдѣляются свободно; то же можно сказать и о мужскихъ голосахъ на фонѣ женскаго хора, такъ какъ въ обоихъ случаяхъ тесситура солистовъ не совпадаетъ съ тесситурою хора. Пѣніе или декламація солистовъ совмѣстно съ хоромъ, съ ними однороднымъ или смѣшаннымъ, представляетъ значительныя затрудненія. Въ такихъ случаяхъ хоръ долженъ быть написанъ въ низкой тесситурѣ, а голосъ солиста—въ высокой. Хоръ долженъ пѣть piano, а солистъ—a piena voce. Болѣе близкое положеніе солиста къ рампѣ, а хора въ глубинѣ сцены представляетъ значительный выигрышъ. Оркестровка должна соотвѣтствовать требованіямъ solo, а не хора.

Образцы:

№ 298. *Снѣгурочка* [143].
Псковитянка, д. II [37] (см. № 296).

Пѣніе или декламація солиста на сценѣ во время закулиснаго хора всегда могутъ быть слышимы.

Образцы:

Псковитянка, д. I [25—26].
* *Майская ночь*, д. III [Ccc].
* *Садко* [102], [111].

Инструменты на сценѣ и за кулисами.

Примѣненіе оркестровыхъ инструментовъ на сценѣ и за кулисами восходитъ къ отдаленнымъ временамъ (*Донъ-Жуанъ* Моцарта — смычковый оркестръ въ финалѣ I дѣйствія). Въ серединѣ прошлаго столѣтія на сценѣ появляется мѣдный и смѣшанный (деревянный и мѣдный) духовой оркестръ (Глинка, Мейерберъ, Гуно и др.). Новѣйшіе композиторы оставляютъ въ сторонѣ эту грубую оркестровую единицу, представляющую собою странное зрѣлище среди древней, средневѣковой или сказочной декоративной обстановки большинства оперъ. Въ качествѣ сценическихъ инструментовъ начинаютъ примѣняться только подходящіе къ бытовымъ условіямъ, изображаемымъ сценой. Съ закулисными инструментами, невидимыми для слушателя, дѣло обстоитъ проще. Тѣмъ не менѣе выборъ таковыхъ въ современной музыкѣ основывается на бо̀льшихъ эстетическихъ требованіяхъ, чѣмъ примѣненіе военно-духового оркестра. Партія инструмента на сценѣ исполняется чаще всего за кулисами, а инструментъ на сценѣ бываетъ бутафорскій. Иногда же инструменты для сцены заказываются нарочно въ формѣ подходящей по условіямъ сценической эпохи и быта, какъ напр. священные рога (*Млада*).

Въ зависимости отъ характера закулиснаго инструмента оркестровое сопровожденіе его партіи можетъ быть болѣе сильнымъ, или болѣе прозрачнымъ. Въ настоящей книгѣ я не вижу возможности привести примѣры употребленія каждаго

изъ нижеописываемыхъ инструментовъ съ его оркестровымъ сопровожденіемъ, а потому, въ однихъ случаяхъ приводя образецъ, въ другихъ я ограничусь лишь указаніемъ на оперныя партитуры.

a) Трубы:
Сервилія [12], [25].
* *Сказаніе о Китежѣ* [53], [55], [60].
* *Сказка о царѣ Салтанѣ* [139] и далѣе.

b) Валторны въ качествѣ охотничьихъ роговъ:
Панъ Воевода [38—39].

c) Тромбоны, уходящіе за кулисы изъ оркестра:
Панъ Воевода [191].

d) Корнеты:
Псковитянка, д. III [3], [7].

e) Священные рога (натуральные мѣдные инструменты различныхъ строевъ):
Млада, д. II, стр. 179 и далѣе.

f) Малые кларнеты и малыя флейты:
№№ 299, 300. *Млада*, д. III [37], [39].

g) Цѣвницы или флейты Пана: особо заказываемый духовой инструментъ съ многочисленными отверстіями, передвигаемый передъ губами. Въ данномъ примѣрѣ настроенъ особой энгармонической гаммой (b, c, des, es, e, fis, g, a), звучащей подобно glissando:
Млада, д. III [39], [43] (см. № 300).

h) Арфа, служащая для воспроизведенія гуслей-самогудовъ:
Кащей безсмертный [32] и далѣе (см. № 268 и 269).

i) Лиры—особо заказываемые инструменты; настроены въ уменьшенномъ септаккордѣ для игры glissando:
Млада, д. III [39], [43] (см. № 300).

k) Піанино или рояль:
Моцартъ и Сальери [22—23].

l) Тамтамъ, какъ подражаніе церковному колоколу:
Псковитянка, д. I [57] и далѣе.

m) Большой барабанъ (безъ тарелокъ) для воспроизведенія пушечной пальбы:
Сказка о царѣ Салтанѣ [139] и далѣе.

n) Малая литавра; въ данномъ примѣрѣ in des (первой октавы):
Млада, д. III |41| и далѣе (см. № 60).

o) Колокола различнаго строя:
Садко |128| и |139|.
№ 301. *Сказаніе о Китежѣ* |181| и далѣе; см. также |241|, |323| и далѣе.
* *Сказка о царѣ Салтанѣ* |139| и далѣе.

p) Органъ:
№ 302. *Садко* |299—300|,

Деревянные духовые и смычковые инструменты сравнительно рѣдко примѣняются на сценѣ и за кулисами. Среди русской оперной литературы примѣненіе смычковыхъ встрѣчается у Рубинштейна *(Горюша)* и, весьма удачное и характерное, у Сѣрова *(Вражья сила)*; тамъ же примѣненіе малаго кларнета in Es въ качествѣ сопѣли или дудки во время масляничнаго гулянья [1]).

---

[1]) Нельзя не указать на весьма удачное примѣненіе небольшого оркестра за кулисами (2 Fl. picc., 2 Clar., 2 Cor., 1 Tr-bne, Tamburino, 4 V-ni, 2 V-le, C.-basso) въ „Майской ночи“ (д. II, карт. 1 |M—P|).

Примѣч. ред.

Глава VI (добавленіе).

ГОЛОСА.

Техническіе термины.

Среди множества спутанныхъ и сбивчивыхъ терминовъ, употребляющихся въ пѣвческой практикѣ для обозначенія объема, тесситуры и характера человѣческихъ голосовъ, выдѣляются четыре основные типа; сопрано (soprano), альтъ (alto или contralto), теноръ (tenore) и басъ (basso). Это дѣленіе оказывается общепринятымъ для *хорового состава*, съ подраздѣленіями на первые и вторые, въ зависимости отъ того, который изъ голосовъ, верхній или нижній, исполняется пѣвцомъ при раздѣленіи его партіи на два голоса (Sopr. I, Sopr. II и т. п.) Поскольку объемъ инструмента можетъ быть въ точности опредѣленъ въ зависимости отъ общепринятаго его устройства, постолько точный объемъ голоса пѣвца зависитъ отъ его личныхъ свойствъ. Такимъ образомъ точныя границы каждаго изъ голосовъ-типовъ опредѣлить невозможно. Для дѣленія хоровыхъ голосовъ на первые и вторые, при образованіи хора, очевидно, руководствуются личными свойствами набираемыхъ пѣвцовъ, и голоса одного типа съ нѣсколько болѣе высокой тесситурой причисляютъ къ первымъ, а съ болѣе низкой—ко вторымъ.

Для голосовъ солистовъ, кромѣ упомянутыхъ основныхъ терминовъ, существуютъ еще термины для промежуточныхъ тесситуръ: меццо-сопрано (m.-sopr.) — между сопрано и альтомъ, и баритонъ (baritono) — между теноромъ и басомъ.

Примѣчаніе: Такіе промежуточные голоса образуютъ въ хорахъ. меццо-сопрано—вторыхъ сопрано и первыхъ альтовъ, а баритоны—вто-

рыхъ теноровъ или первыхъ басовъ, сообразно съ личными свойствами пѣвцовъ и характеромъ тембровъ ихъ голосовъ, болѣе или менѣе подходящихъ къ тому или другому голосу-типу.

Помимо установленныхъ такимъ образомъ шести терминовъ для обозначенія голосовъ солистовъ, существуетъ еще множество названій, характеризующихъ отчасти объемъ, отчасти тембръ, отчасти степень подвижности. Таковы суть: soprano leggiero, soprano giusto, высокое сопрано, колоратурное или фіоритурное сопрано, лирическое и драматическое сопрано, легкій теноръ, tenore-altino, баритональный теноръ. лирическій и драматическій теноръ, basso cantando, basso profundo и т. д. Ко всему этому длинному списку терминовъ присоединяется еще одинъ: mezzo-carattere, т. е. средній, напр. между лирическимъ и драматическимъ сопрано и т. п. Присматриваясь къ значенію такихъ терминовъ, легко замѣтить ихъ принадлежность къ понятіямъ весьма различныхъ порядковъ; напр. терминъ *колоратурное сопрано* указываетъ лишь на гибкость и подвижность голоса, терминъ *драматическій теноръ*—на характеръ голоса, способнаго къ выраженію сильныхъ драматическихъ душевныхъ движеній, а терминъ *basso profundo* (глубокій или низкій басъ)—лишь на способность къ взятію звучныхъ низкихъ тоновъ.

Подробное разсмотрѣніе способа взятія или издаванія звука, могущее лишь запутать композитора, всецѣло касается учителей пѣнія. Границы и точно опредѣленное положеніе голосовыхъ регистровъ (въ женскихъ голосахъ: грудной, медіумъ и головной; въ мужскихъ:—грудной, микстъ и фальцетъ) составляетъ задачу учителей, имѣющую цѣлью выравнить голосовой звукорядъ пѣвца, дабы переходы отъ одного регистра къ другому совершенно не были замѣтны. Заботою его должно быть также возможно лучшее уравненіе издаванія звука на каждую изъ гласныхъ: *а*, *о*, *е*, *и*, *у*. Бываютъ голоса, отъ природы выравненные, гибкіе и подвижные. Заботою учителя должно быть искорененіе природныхъ недостатковъ дыханія, точное опредѣленіе тесситуры голоса, такъ наз. постановка голоса, уравненіе звука, произношеніе гласныхъ, приданіе гибкости и способности къ оттѣнкамъ и фразировкѣ и проч. и проч. Композиторъ же долженъ разсчитывать на гибкіе и уравновѣшенные голоса, а

не считаться съ личными достоинствами и недостатками пѣвцовъ. Съ одной стороны случаи сочиненія какой-либо вокальной партіи для извѣстнаго исполнителя встрѣчаются рѣдко: съ другой стороны композиторы и ихъ либреттисты все рѣже и рѣже чувствуютъ надобность въ спеціализаціи какого-либо дѣйствующаго лица для пѣнія фіоритуръ, держа другого исключительно для драматическихъ и сильныхъ моментовъ и лишая его лирическаго или легкаго пѣнія. Поэтическія и художественныя условія настоящаго времени требуютъ большаго разнообразія средствъ, примѣняемыхъ къ каждому изъ дѣйствующихъ лицъ или вокальныхъ исполнителей вообще.

Солисты.

Объемъ и тесситура.

Предлагаю композитору руководствоваться приблизительнымъ объемомъ шести сольныхъ голосовъ, показаннымъ въ таблицѣ *F*. Въ каждомъ изъ голосовъ скобками отмѣчена октава, которую назову нормальной, или нормальнымъ голосовымъ регистромъ. Въ предѣлахъ этой октавы композиторъ можетъ быть свободенъ въ веденіи голосовой мелодіи безъ утомленія слуха крайностями и безъ переутомленія пѣвца. Эту же нормальную октаву можно рекомендовать и для декламаціоннаго пѣнія въ речитативахъ. Слѣдующія ноты вверхъ составляютъ тотъ запасный регистръ, которымъ композиторъ можетъ пользоваться для мелодическихъ *вершинъ*; слѣдующія въ каждомъ изъ голосовъ за нормальной октавой ноты внизъ составятъ подобный же низкій запасный регистръ для выдающихся мелодическихъ спусковъ или *глубинъ*. Держать голосовую мелодію сколько-нибудь продолжительно въ предѣлахъ запасныхъ регистровъ утомительно для пѣвца и тяжело для слуха, касаться же ихъ ненадолго или на моментъ, выходя изъ предѣловъ нормальной октавы, желательно, такъ какъ въ противномъ случаѣ вокальная мелодія станетъ стѣсненной и ограниченной въ предѣлахъ октавы. Для поясненія привожу примѣры вокальной мелодіи для различныхъ голосовъ.

Образцы:

* *Царская невѣста* |102—109| (отрывки см. №№ 256, 257, 284) — арія Мареы (сопрано).
* „ „ |16—18| — арія Грязного (баритонъ).
* *Снѣгурочка* — три пѣсни Леля (альтъ).
Садко |46—49| (отрывокъ см. № 120) — арія Садки (теноръ).
„ |129—131| — арія Любавы (меццо-сопрано).
„ |191—193| (отрывокъ см. № 131) — пѣсня варяжскаго гостя (басъ).

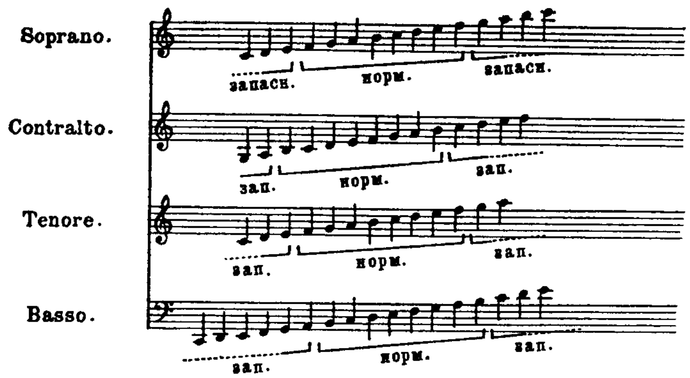
Распѣвъ.

Хорошая вокальная мелодія должна содержать въ себѣ ноты различной длительности (по крайней мѣрѣ трехъ длительностей, напр. половины, четверти и восьмыя, или четверти, восьмыя и шестнадцатыя). Однообразное ритмическое строеніе невыгодно для вокальной мелодіи и составляетъ достояніе мелодіи инструментальной для исключительныхъ случаевъ. Пѣвучая мелодія, въ истинномъ смыслѣ этого слова, должна заключать въ себѣ, въ зависимости отъ темпа, достаточное число протянутыхъ нотъ; длинно протянутыя ноты лучше мѣнять одновременно со слогами текста. Однѣ короткія ноты, чередующіяся одновременно со слогами текста, а также декламаціонныя повторенія нотъ не производятъ достаточнаго впечатлѣнія пѣвучести и кажутся исполняемыми какъ будто отрывисто. Связанныя лигой двѣ или три короткихъ ноты на одинъ и тотъ же слогъ даютъ уже впечатлѣніе пѣвучести. Мелодическіе рисунки legato на одинъ слогъ изъ бо̀льшаго числа нотъ требуютъ отъ композитора осторожности въ употребленіи въ смыслѣ декламаціи текста, а отъ исполнителя — большого искусства и гибкости пѣнія (фіоритуры). Возможность умѣстнаго перевода дыханія составляетъ необходимое условіе вокальной мелодіи. Дыханіе не можетъ быть взято посрединѣ слова, а иногда и посрединѣ словесной фразы, въ зависимости отъ ея смысла. Паузы также являются необходимой принадлежностью вокальной мелодіи.

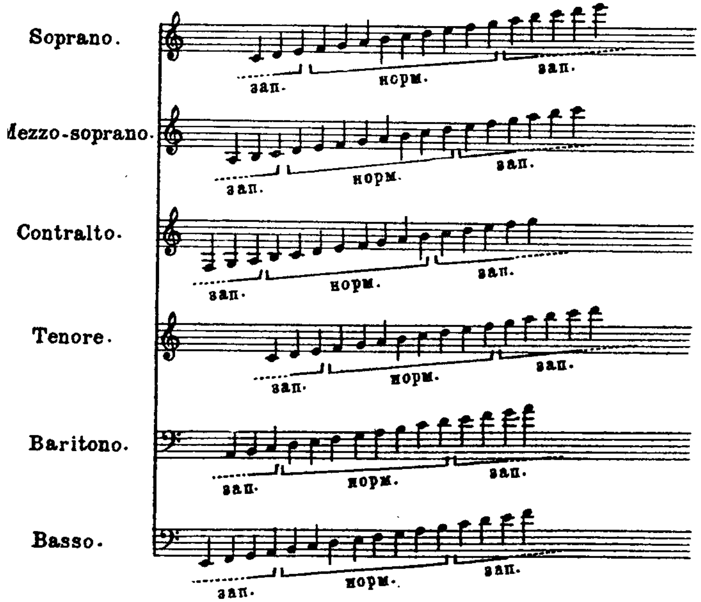
Примѣчаніе: Не надо забывать, что не всякое слово допускаетъ распѣвъ или фигуру въ двѣ, три и нѣсколько нотъ, какъ напр. многія имена

Таблица F. Голоса.

Хоръ:



Солисты:



существительныя, всѣ мѣстоименія, числительныя, предлоги, союзы и многія изъ прочихъ частей рѣчи. Напр. совершенно невозможенъ и смѣшонъ распѣвъ словъ: „который“, „онъ“ и т. п. Распѣву подлежатъ слова, какъ бы сами въ себѣ заключающія нѣкоторое лирическое настроеніе.

Образцы:

№ 303. *Садко* [236] — арія Садки (теноръ).
„ [309—311] (отрывокъ см. № 81) — колыбельная Волховы (сопрано).
Снѣгурочка [9], арія Весны (меццо-сопрано).
„ [187—188], [212—213] (отрывки см. №№ 102 и 225) — двѣ каватины Берендея (теноръ).
„ [247] — аріозо Мизгиря (баритонъ).

Гласныя.

Въ мелодическихъ рисункахъ, распѣваемыхъ на одинъ слогъ, а также въ долго протягиваемыхъ и въ высокихъ нотахъ выборъ гласной имѣетъ не малое значеніе. Всякому ясна разница въ положеніи губъ и рта при произношеніи открытой гласной *а* и закрытой *у*. Разставивъ гласныя въ постепенномъ порядкѣ ихъ большей или меньшей открытости, начиная съ наиболѣе открытой, мы получимъ слѣдующій рядъ: *а*, *о*, *е*, *и*, *ы*, *у* — (гласныя *я*, *ё*, *ю* протянуты быть не могутъ и переходятъ въ *а*, *о*, *у*). Во всѣхъ женскихъ голосахъ въ высокихъ нотахъ предпочтительнѣе передъ прочими гласная *а*. Въ высокихъ нотахъ мужскихъ голосовъ предпочитаются гласныя *о* и *е*. Гласныя *и* и *у* смягчаютъ рѣзкость высокихъ нотъ у басовъ, а гласная *а* удобна для взятія ими самыхъ низкихъ тоновъ. Продолжительные фіоритурные узоры часто даются на междометіе *ахъ* или просто на гласную *а*.

Очевидно, что композитору, въ виду литературныхъ и сценическихъ условій, приходится считаться съ этимъ лишь до извѣстной степени.

Образцы:

Снѣгурочка [293], [318—319] (см. № 119).
№ 304. *Садко* [83].

Гибкость и подвижность.

Наибольшая гибкость въ смыслѣ подвижности присуща въ каждомъ изъ голосовъ его нормальной октавѣ. Женскіе голоса въ общемъ отличаются большею подвижностью по сравненію съ мужскими. Но въ каждомъ родѣ голосовъ высокіе подвижнѣе низкихъ. Такъ, сопрано болѣе подвижный изъ женскихъ, а теноръ—изъ мужскихъ голосовъ. Несмотря на возможность примѣненія довольно затѣйливыхъ фіоритурныхъ узоровъ и ихъ фразировки въ смыслѣ чередованія staccato и legato, — подвижность человѣческихъ голосовъ значительно меньшая по сравненію съ музыкальными инструментами. Въ сколько-нибудь быстромъ чередованіи удобнѣе всего діатоническое движеніе по ступенямъ, затѣмъ движеніе по терціямъ (арпеджіо). Шаги на интервалы шире кварты въ быстрой послѣдовательности чрезвычайно трудны. Хроматизмъ очень труденъ. Скачки на октаву и болѣе отъ короткихъ нотъ весьма нежелательны. Высшія ноты слѣдуетъ подготовлять, или постепеннымъ подходомъ, или рѣшительнымъ шагомъ на кварту, квинту, октаву и т. п. Впрочемъ, случаи употребленія высокихъ нотъ безъ подобнаго приготовленія тоже нерѣдки.

Образцы:

Снѣгурочка |46—48| (отрывокъ см. № 279) — арія Снѣгурочки (сопрано).

„ |96—97| — первая пѣсня Леля (альтъ).

Садко |196—198| (отрывокъ см. № 122) — пѣсня индѣйскаго гостя (теноръ).

„ |203—206| — пѣсня веденецкаго гостя (баритонъ).

Панъ Воевода |20—26| — колыбельная Маріи (сопрано).

Колоритъ и характеръ голосовъ.

Колоритъ голосового тембра: блестящій или матовый, звонкій или глухой, какъ личное свойство каждаго пѣвца, не можетъ входить въ расчетъ композитора при сочиненіи и относится къ области исполненія и надлежащаго подбора исполнителей. Что же касается до характера голоса въ смыслѣ гибкости и способности къ выраженію, то здѣсь несомнѣнно выступаютъ два основные типа голосовъ: *драматическіе* и *лирическіе*; первые, болѣе могучіе по силѣ и богатые по объему; вторые, болѣе нѣжные и болѣе гибкіе въ смыслѣ подвижности и динамическихъ оттѣнковъ. Несомнѣнно, что рѣдко встрѣчаемое соединеніе качествъ тѣхъ и другихъ есть явленіе наиболѣе желательное для композитора; тѣмъ не менѣе при сочиненіи ему приходится болѣе или менѣе придерживаться тѣхъ свойствъ, которыя требуются его художественной и поэтической задачей. Въ большихъ и сложныхъ вокальныхъ сочиненіяхъ композитору можно посовѣтовать держаться болѣе или менѣе того или другого типа въ каждомъ изъ выбранныхъ имъ голосовъ; сверхъ того, если въ сочиненіи встрѣчаются два голоса одного и того же наименованія, напр. два сопрано, или два тенора и т. п.—придерживаться вышеупомянутаго различія въ ихъ характерѣ, а также придерживаться нѣкотораго различія въ объемѣ и тесситурѣ каждаго изъ одноименныхъ голосовъ, ведя въ общемъ одинъ изъ нихъ нѣсколько выше другого. Нерѣдко встрѣчается смѣшанный или промежуточный характеръ голоса, назыв. *mezzo-carattere*, соединяющій свойства драматическаго и лирическаго голосовъ въ нѣсколько уменьшенной степени. Такіе голоса для композитора всегда полезны при смѣшанномъ характерѣ нѣкоторыхъ, въ особенности небольшихъ партій. Въ настоящее время, кромѣ партій типовъ драматическаго и лирическаго, все болѣе и болѣе выдвигаются на первый планъ партіи *бытовыя*. Въ такихъ партіяхъ требованія болѣе могучаго, или болѣе нѣжнаго тембра, болѣе высокой или болѣе низкой тесситуры, большей или меньшей подвижности, опредѣляются самой художественной задачей. Въ партіяхъ второстепенной и третьестепенной важности композитору можно посовѣтовать держаться умѣреннаго голосового объема и умѣренныхъ техническихъ требованій.

Примѣчаніе: Послѣ Мейербера, выдвинувшаго въ сочиненіяхъ своихъ обширные голоса меццо-сопрано и баритона, Р. Вагнеръ своими требованіями создаетъ типъ обширнаго и могучаго драматическаго сопрано, соединяющаго въ себѣ свойства и объемъ сопрано и меццо-сопрано, а также типъ обширнаго драматическаго тенора, заключающій въ себѣ объемъ и качества какъ тенора, такъ равно и баритона. Требуя отъ этихъ голосовъ

какъ мощныхъ верховъ, такъ и глубокихъ и сильныхъ низовъ, большого дыханія и неслыханной неутомимости (Зигфридъ, Парсифаль, Тристанъ, Брунгильда, Кундри, Изольда), онъ разсчитываетъ на феноменальные голоса. Такіе голоса дѣйствительно встрѣчаются, но многіе пѣвцы и пѣвицы съ прекрасными, но не феноменальными голосовыми средствами, добиваясь практикой исполненія вагнеровскихъ партій увеличенія объема и силы своихъ голосовъ, портятъ ихъ, расшатывая и теряя вѣрность интонаціи и способность къ пѣвучести и гибкости въ оттѣнкахъ. Думаю, что болѣе умѣренныя требованія и большая доля разборчивости въ нихъ, искусное пользованіе голосовыми верхами, низами, cantabile, а также отсутствіе подавляющей оркестровой звучности будутъ всегда выгоднѣе для композитора, не только съ точки зрѣнія практической, но и художественной, чѣмъ вагнеровскій декоративный пріемъ.

Голосовыя сочетанія.

Гармоническо-контрапунктическое веденіе голосовъ солистовъ есть лучшій пріемъ для сохраненія въ нихъ мелодичности и индивидуальности въ ансамбляхъ. Исключительно контрапунктическое и чисто гармоническое сложеніе встрѣчается рѣже. Первое нѣсколько запутываетъ и утомляетъ слухъ, второе, столь примѣнимое въ хорѣ, нежелательно упрощаетъ голосоведеніе и обезличиваетъ мелодичность въ каждомъ изъ голосовъ.

Въ общемъ, голоса ведутся въ нормальномъ порядкѣ ихъ тесситуры. Перекрещиваніе голосовъ примѣняется очень рѣдко, и должно имѣть цѣлью мелодическое выдѣленіе голоса, переносимаго вверхъ, выше голоса сосѣдняго по тесситурѣ, напр. тенора выше контральто, меццо-сопрано выше сопрано и т. п.

Двухголосіе.

Наиболѣе легкія для голосоведенія сочетанія двухъ голосовъ получаются при веденіи голосовъ, находящихся въ *октавномъ* отношеніи другъ къ другу: 8 [Sopr./Ten., M.-sopr./Barit., C.-alto/Basso. Веденіе децимами, секстами, а иногда терціями, и октавами (послѣднее примѣняется весьма рѣдко) представляетъ всегда достаточно звучныя сочетанія, а контрапунктическое веденіе не вызываетъ необходимости ни *частаго* удаленія голосовъ другъ отъ друга далѣе децимы, ни перекрещиванія голосовъ, всегда нежелательнаго безъ особыхъ на то причинъ.

Образцы:

Садко |99—101| — сопрано и теноръ (см. №№ 289 и 290).
Сервилія |143| — сопрано и теноръ.
Псковитянка, д. I |48—50| — сопрано и теноръ.
Кащей безсмертный |62—64| — меццо-сопрано и баритонъ.

Голоса, находящіеся другъ къ другу въ отношеніи *кварт-ово-квинтовомъ:* 5 [Sopr./C.-alto, 4 [C.-alto/Ten., 5 [Ten./Basso, слѣдуетъ вести нѣсколько ближе другъ къ другу; ходы децимами уже встрѣчаются рѣдко, секстами и терціями — часто, возможны соединенія въ унисонъ. Удаленіе голосовъ рѣдко превышаетъ октаву, и могутъ встрѣтиться случаи, вызывающіе перекрещиваніе, допустимое лишь не надолго.

Образцы:

Снѣгурочка |263—264| — сопрано и альтъ.
* *Ночь передъ Рождествомъ* |78—80| — альтъ и теноръ.
* *Сказаніе о Китежѣ* |338| — теноръ и басъ.

Голоса, находящіеся въ терцовомъ отношеніи: 3 [Sopr./M.-sopr., M.-sopr./C.-alto, Ten./Barit., Barit./Basso, требуютъ веденія терціями, секстами, унисонами, допускаютъ перекрещиваніе въ значительной степени. Напротивъ, удаленіе превышающее октаву можетъ встрѣчаться лишь на короткіе моменты и въ общемъ мало желательно.

Образцы:

* *Царская невѣста* |174| — сопрано и меццо-сопрано.
* *Сказка о царѣ Салтанѣ* |5—6| — сопрано и меццо-сопрано.

При веденіи голосовъ, находящихся въ отношеніи дуодецимы: Sopr./Basso, близкіе интервалы становятся мало желательными, такъ какъ въ такомъ случаѣ верхнему голосу приходится пѣть въ своемъ низкомъ регистрѣ, а нижнему въ высокомъ. Такимъ образомъ веденіе въ унисонъ отпадаетъ, тер-

ціи нежелательны; наиболѣе частое веденіе оказывается въ секстахъ, децимахъ и терцдецимахъ. Удаленіе часто превышаетъ дуодециму, а перекрещиваніе немыслимо.

Образецъ:

* *Сказка о царѣ Салтанѣ* |254—255|.

Отношенія децимы: 10 [Sopr. / Barit. или M.-sopr. / Basso встрѣчаются довольно часто. Полагаю, что предыдущихъ объясненій вполнѣ достаточно для примѣненія ихъ къ этимъ сочетаніямъ.

Образецъ:

Снѣгурочка |291—300| (отрывокъ см. № 118) — сопрано и баритонъ.

Веденіе двухъ одноименныхъ голосовъ: Sopr./Sopr., Ten./Ten. и т. п. требуетъ терцій, унисоновъ, удаленія рѣдко болѣе сексты и непремѣннаго перекрещиванія, безъ чего голосоведеніе не будетъ имѣть никакого простора.

Примѣчаніе: Иныя возможныя сочетанія голосовъ: C.-alto/Barit., M.-sopr./Ten. не требуютъ особыхъ объясненій.

Образцы:

* ***Майская ночь***, д. I, стр. 59—64 — меццо-сопрано и теноръ.
* ***Садко*** |322—324| — меццо-сопрано и теноръ.

Въ общемъ, красивое двухголосіе требуетъ яснаго голосоведенія, подготовленія диссонансовъ общимъ тономъ или удобнымъ скачкомъ и правильнаго ихъ разрѣшенія; избѣгаются пустые интервалы: чистыя кварты, квинты, ундецимы и дуодецимы на сильныхъ временахъ, въ особенности нѣсколько протянутыя. При веденіи одного изъ голосовъ мелодически, а другого декламаціонно на аккордовыхъ нотахъ сопровожденія, пріемъ избѣганія пустыхъ интерваловъ можетъ быть не строго обязателенъ.

Примѣчаніе: Въ настоящей книгѣ неумѣстно входить въ дальнѣйшія правила и пріемы голосоведенія, ибо таковыя суть достояніе учебника свободнаго контрапункта. Здѣсь же слѣдуетъ сказать, что человѣческіе голоса, сопровождаемые оркестровымъ аккомпаниментомъ, всегда слышатся отдѣльно, какъ нѣчто цѣлое и независимое отъ инструментальнаго сопровожденія; поэтому не слѣдуетъ разсчитывать на помощь оркестра, какъ на средство пополнять пустоту или другіе недочеты голосоведенія. Гармоническія и контрапунктическія правила во всѣхъ своихъ подробностяхъ всецѣло должны быть примѣняемы къ голосамъ, фактура которыхъ всегда независима отъ оркестроваго сопровожденія.

Трехъ-, четырехъ- и многоголосіе.

Все высказанное о взаимныхъ отношеніяхъ каждаго изъ двухъ голосовъ относится и къ сочетаніямъ трехголоснымъ, четырехголоснымъ, пятиголоснымъ и т. д. Многоголосное сложеніе рѣдко бываетъ чисто-контрапунктическимъ; обыкновенно, помимо контрапунктическаго веденія нѣкоторыхъ голосовъ, встрѣчается веденіе терціями, секстами, децимами или терцдецимами въ другихъ голосахъ; встрѣчаются и декламаціонно-гармоническія партіи. Такое разнообразіе въ пріемахъ одновременнаго веденія голосовъ облегчаетъ для слуха воспріятіе цѣлаго и даетъ возможность придать нѣкоторымъ изъ голосовъ желательную характерную окраску или рисунокъ, не смѣшивающійся съ рисункомъ или окраскою другихъ голосовъ. Умѣлое распредѣленіе паузъ и вступленій голосовъ облегчаетъ воспріятіе цѣлаго и даетъ должную выпуклость подробностямъ.

Образцы:

Снѣгурочка |267| — заключительное тріо III дѣйствія.
Царская невѣста |116—118| — квартетъ II дѣйствія.
„ „ |168—171| — секстетъ III д. (отрывокъ см. № 283).
Сервилія |149—152| — квинтетъ III дѣйствія.

Рѣже встрѣчается чисто-гармоническое веденіе голосовъ солистовъ съ гомофоническимъ преобладаніемъ верхняго голоса. Сліяніе всѣхъ голосовъ въ одно гармоническое цѣлое безъ выдѣленія отдѣльныхъ партій и ихъ индивидуальностей, подобно сложенію хоровому, примѣняется чаще всего въ пѣсняхъ или пѣсеннообразныхъ бытовыхъ и обстановочныхъ

ансамбляхъ, напр. гимнахъ, молитвахъ и т. п. Разсматривая такое веденіе какъ четырехголосное: Sopr. Alto Ten. Basso, нельзя не замѣтить, что широкое расположеніе естественнѣе подходитъ къ составу четырехъ разнородныхъ голосовъ (въ особенности въ forte), такъ какъ въ этомъ случаѣ голоса оказываются лежащими приблизительно въ однихъ и тѣхъ же регистрахъ: низкомъ, среднемъ, или высокомъ, между тѣмъ какъ при тѣсномъ расположеніи регистры нѣкоторыхъ голосовъ могутъ оказаться весьма различными; тѣмъ не менѣе оба способа должны быть примѣняемы, безъ чего не можетъ обойтись сколько-нибудь продолжительная послѣдовательность аккордовъ.

Образцы:

Снѣгурочка [178] — гимнъ берендеевъ.

№ 305. *Сказаніе о Китежѣ* [341].

Послѣдній образецъ во второй своей половинѣ можетъ служить примѣромъ шестиголоснаго гармоническаго сложенія съ преобладаніемъ верхняго голоса, которому прочіе какъ бы аккомпанируютъ.

Хоръ.

Объемъ и тесситура.

Объемъ хоровыхъ голосовъ нѣсколько ограниченнѣе голосовъ солистовъ. Верхній запасный регистръ каждаго изъ нихъ (см. табл. F) ограничивается лишь двумя ступенями, идущими выше нормальной октавы; двѣ ступени внизъ отъ нормальной октавы составятъ нижній запасный регистръ. Линіи, продолженныя пунктиромъ, указываютъ предѣлы, на которыя въ рѣдкихъ случаяхъ композиторъ можетъ разсчитывать, такъ какъ во всякомъ большомъ хорѣ должны встрѣтиться по нѣсколько голосовъ, могущихъ итти далѣе общепринятыхъ границъ, приближаясь такимъ образомъ къ объему сольныхъ голосовъ. Во многихъ хорахъ встрѣчаются въ числѣ басовъ по одному или болѣе пѣвцу, способныхъ итти значительно

далѣе нижняго запаснаго предѣла (такъ называемые октависты).

Примѣчаніе: Однако примѣненіе такихъ низкихъ звуковъ становится возможнымъ лишь при полномъ piano хора и при условіи долго выдерживаемыхъ нотъ, что представляется примѣнимымъ почти исключительно въ хорахъ безъ сопровожденія (a capella).

Различіе въ объемахъ первыхъ и вторыхъ голосовъ можно опредѣлить приблизительно слѣдующимъ образомъ: нормальная октава и нижній запасный придатокъ составятъ область вторыхъ голосовъ, а верхній запасный придатокъ вмѣстѣ съ нормальной октавой—область первыхъ.

Численный составъ хора представляется приблизительно въ слѣдующемъ видѣ: для *большого* хора по 32 человѣка на каждый изъ четырехъ голосовъ (сопрано, альты, тенора, басы), для *средняго хора* — отъ 16-ти до 20-ти, для *малаго*—отъ 8-ми до 10-ти человѣкъ. Въ общемъ, женскихъ голосовъ часто бываетъ нѣсколько больше, чѣмъ мужскихъ. Первыхъ голосовъ каждаго наименованія всегда нѣсколько больше, чѣмъ вторыхъ.

Сценическія условія часто требуютъ подраздѣленія хора на два и даже на три отдѣльные хора, что во всякомъ случаѣ для малаго состава оказывается крайне затруднительнымъ, обращая въ подобномъ случаѣ хоровыхъ пѣвцовъ чуть что не въ солистовъ.

Пріемы опернаго хорового письма крайне разнообразны. Помимо основного четырехголоснаго гармоническо-контрапунктическаго сложенія, сосредоточивающаго въ себѣ полную музыкальную мысль въ ея цѣломъ, хоръ примѣняется въ видѣ мелодическаго или декламаціоннаго вступленія отдѣльныхъ голосовъ съ болѣе или менѣе длинными, или короткими фразами и мотивами; примѣняется и одноголосное веденіе мелодіи въ унисонахъ или октавахъ; декламаціонно повторяемыя ноты въ одномъ изъ голосовъ или въ аккордахъ всего хора (читокъ); мелодическое выдѣленіе одного изъ голосовъ (преимущественно верхняго) при гармоническомъ сопровожденіи прочихъ; отдѣльные возгласы всего хора или нѣкоторыхъ голосовъ и, наконецъ, чисто гармоническое или аккордовое

употребленіе хора, когда главныя мелодическія или фигураціонныя мысли принадлежатъ оркестру. Указавъ на главные типическіе пріемы хорового письма, я рекомендую читателю для ознакомленія съ ними и для усвоенія ихъ обратиться къ опернымъ партитурамъ и клавираусцугамъ, въ которыхъ можно встрѣтить еще много другого, что не поддается сдѣланнымъ сейчасъ обобщеніямъ и перечисленію.

Сверхъ всего высказаннаго выступаетъ еще одинъ важный пріемъ: подраздѣленіе на отдѣльные хоровые составы. Главнымъ и вполнѣ естественнымъ является подраздѣленіе на *мужской* и *женскій* хоры. Встрѣчаются также, хотя и рѣже, хоры изъ альтовъ, теноровъ и басовъ, а также изъ сопрано, альтовъ и теноровъ. Какъ въ смѣшанномъ (общемъ) хорѣ, такъ въ мужскомъ и женскомъ, а равно и въ прочихъ упомянутыхъ хоровыхъ составахъ выступаетъ еще одинъ важный пріемъ—дѣленіе каждаго изъ голосовъ на двѣ или даже на три партіи (divisi). Мужской и женскій хоры, выступая какъ самостоятельныя хоровыя единицы, даютъ поводъ къ пріемамъ чередованія ихъ какъ между собою, такъ и со смѣшаннымъ хоромъ. Дѣленіе голосовъ на партіи даетъ возможность получить многоголосіе въ смѣшанномъ хорѣ и трехъ- или четырехголосіе въ мужскихъ и женскихъ хорахъ. Итакъ, подраздѣленіе еще болѣе обогащаетъ и усложняетъ пріемы хорового письма, перечисленные выше. Повторяю: лишь чтеніе и изученіе хоровыхъ партитуръ можетъ развить въ учащемся технику хорового письма, въ настоящей же книгѣ возможно пояснить лишь главныя его основанія.

Мелодія.

Хоровая мелодія ограниченнѣе мелодіи solo въ смыслѣ объема и подвижности. Въ постановкѣ и обработкѣ голоса хоровые пѣвцы или пѣвицы значительно уступаютъ солистамъ. Иногда хоровая мелодія по характеру своему можетъ имѣть значительное сходство съ мелодіей голосового solo умѣреннаго объема и незначительной подвижности, но зачастую хоровая мелодія можетъ быть значительно однообразнѣе въ ритмическомъ отношеніи и менѣе свободна, благодаря примѣненію болѣе или менѣе короткихъ повторяющихся или кон-

секвентныхъ фразъ и періодовъ, тогда какъ мелодія solo требуетъ періодовъ, болѣе свободно построенныхъ и болѣе продолжительныхъ. Въ этомъ смыслѣ хоровая мелодія въ общемъ ближе подходитъ къ мелодіи инструментальной. Паузы и моменты перемѣны дыханія въ хоровой мелодіи не играютъ столь важной роли, какъ въ мелодіи solo, такъ какъ переводъ дыханія можетъ быть дѣлаемъ не всѣми пѣвцами одновременно, а возможность краткихъ отдыховъ каждаго изъ пѣвцовъ порознь устраняетъ необходимость паузъ. Забота объ удобныхъ гласныхъ въ хорѣ отходитъ тоже на второй планъ.

Все сказанное выше о достиженіи пѣвучести въ мелодіи, о чередованіи короткихъ нотъ съ длинными, о распѣвѣ одного слога и т. д. имѣетъ силу и для хоровой мелодіи, но выступаетъ въ ней не съ той яркостью, какъ въ solo. Въ хоровыхъ мелодіяхъ предпочтительнѣе не давать болѣе двухъ или трехъ нотъ для распѣва одного и того же слога, во избѣжаніе нѣкоторой неуклюжести въ исполненіи. Исключенія однако встрѣчаются, въ особенности въ эффектахъ смѣшныхъ и причудливыхъ.

Образецъ:

№ 306. *Золотой пѣтушокъ* [262]; см. также передъ [123].

А. Смѣшанный хоръ.

Соединенія въ унисонъ.

Простѣйшими и наиболѣе естественными унисонными соединеніями оказываются соединенія сопрано съ альтами, а также теноровъ съ басами. Соединенія эти придаютъ силу и густоту получающемуся сложному тембру и служатъ для выдѣленія мелодіи въ верхнемъ или нижнемъ голосѣ; при этомъ въ прочихъ голосахъ для полноты гармоніи часто приходится прибѣгать къ раздѣленію. Соединеніе въ унисонъ альтовъ и теноровъ образуетъ сложный тембръ своеобразнаго и нѣсколько фантастическаго характера, и примѣняется довольно рѣдко.

Образцы:

Снѣгурочка [64].
Садко [208] (см. № 14).

Веденіе въ октаву.

Естественное и прекрасное сочетаніе голосовъ въ октаву представляютъ сопрано съ тенорами: $8\left[\begin{array}{l}\text{Sopr.}\\ \text{Ten.}\end{array}\right.$ и альты съ басами: $8\left[\begin{array}{l}\text{Alti}\\ \text{Bassi}\end{array}\right.$, дающіе могучую и блестящую звучность. Веденіе въ октаву сопрано съ альтами: $8\left[\begin{array}{l}\text{Sopr.}\\ \text{Alti}\end{array}\right.$ и теноровъ съ басами: $8\left[\begin{array}{l}\text{Ten.}\\ \text{Bassi}\end{array}\right.$ примѣняется рѣже, представляя достояніе женскаго и мужского хоровъ, и допускаетъ мелодію лишь очень ограниченнаго объема. Различіе регистровъ, въ которыхъ поютъ размѣщенные такимъ способомъ голоса, не даетъ той ровной звучности, какая получается при октавахъ разнородныхъ голосовъ.

Образцы:

Снѣгурочка |60|, |61| — проводы масляницы.
„ |113| — свадебный обрядъ.
Садко |37| — хоръ гостей въ 1-ой картинѣ.

Октавы раздѣленнаго голоса одного наименованія, напр. $8\left[\begin{array}{l}\text{Sopr. I}\\ \text{Sopr. II}\end{array}\right.$ и т. п. мало употребительны и встрѣчаются главнымъ образомъ въ басахъ: $8\left[\begin{array}{l}\text{Bassi I}\\ \text{Bassi II}\end{array}\right.$, къ чему обязываютъ иногда обстоятельства голосоведенія, а также желаніе получить басовый голосъ въ октавахъ.

Образцы:

Псковитянка, д. III |68| — заключительный хоръ (см. № 312).
Садко |341| — заключительный хоръ.

Октавное веденіе удвоенныхъ мужскихъ и женскихъ голосовъ: $8\left[\begin{array}{l}\text{Sopr.} + \text{Alti}\\ \text{Ten.} + \text{Bassi}\end{array}\right.$ даетъ прекрасную густую звучность.

Образецъ:

Снѣгурочка |323| — заключительный хоръ.

Яркая и сильная звучность получается отъ выдерживаемой терціи сопрано и альтовъ, удвоенной въ октаву терціей теноровъ и басовъ: $8\left[\begin{array}{l}\text{Sopr.}\\ \text{Alti}\\ \text{Ten.}\\ \text{Bassi}\end{array}\right]\begin{array}{l}3\\ \\ 3\end{array}$.

Образцы:

Млада, д. I |24|; д. II, передъ |31|.
Золотой пѣтушокъ |235|.

Веденіе голосовъ всего хора въ трехъ октавахъ, примѣняется рѣдко и въ большей части случаевъ образуетъ слѣдующія сочетанія: $\left.\begin{array}{r}\text{Sopr.} + \text{Alti}\\ 8\left[\begin{array}{l}\text{Ten.}\\ \text{Bassi}\end{array}\right.\end{array}\right]8$, или $8\left[\begin{array}{l}\text{Sopr.}\\ \text{Alti} + \begin{array}{l}\text{Ten.}\\ \text{Bassi}\end{array}\end{array}\right]8$.

Образцы:

Снѣгурочка |319|.
Садко, передъ |182|.

Раздѣленіе голосовъ (divisi) и гармоническое примѣненіе смѣшаннаго хора.

Чисто гармоническое хоровое сложеніе въ четырехголосномъ смѣшанномъ хорѣ является наиболѣе естественнымъ и звучнымъ при широкомъ расположеніи гармоніи, въ которомъ сила звучности четырехъ разнородныхъ голосовъ распредѣляется наиболѣе равномѣрно.

Образецъ:

№ 307. *Садко* |144| — начало 3-й картины.

Для полученія же тѣснаго расположенія аккорда съ ровной и полной звучностью, въ особенности въ forte, прибѣгаютъ къ раздѣленію голосовъ слѣдующимъ образомъ: $\begin{array}{l}\left[\begin{array}{l}\text{Sopr. I}\\ \text{Sopr. II}\end{array}\right.\\ \ \text{Alti}\\ \left[\begin{array}{l}\text{Ten. I}\\ \text{Ten. II}\end{array}\right.\\ \left[\begin{array}{l}\text{Bassi I}\\ \text{Bassi II}\end{array}\right.\end{array}$.

Три верхнихъ гармоническихъ голоса, поручаемые двумъ сопрано и альту, повторяются октавою ниже двумя тенорами и пер-

вымъ басомъ, а нижній голосъ гармоніи достается на долю втораго баса; слѣдовательно, тенора поютъ въ октаву съ сопрано, первый басъ съ альтомъ, а второй басъ самостоятельно. Звучность получается полная и сильная.

Образцы:

Снѣгурочка [327] — конецъ оперы.
Млада, д. II [20] — шествіе князей.
Псковитянка, д. II [19] (см. № 212).

Къ раздѣленію партій прибѣгаютъ въ случаяхъ приданія одному изъ голосовъ мелодическаго значенія, для пополненія сопровождающей его гармоніи въ прочихъ голосахъ. Въ зависимости отъ тесситуры верхняго голоса раздѣленіе примѣняется къ различнымъ голосамъ. Нерѣдки случаи, когда какой-либо гармоническо-мелодическій мотивъ, будучи повторяемъ въ различныхъ тональностяхъ, или на различныхъ ступеняхъ, для сохраненія приблизительно одинаковой силы въ хорѣ требуетъ каждый разъ особаго расположенія голосовъ и ихъ различныхъ подраздѣлеій. Для примѣра привожу два отрывка одинаковаго музыкальнаго содержанія, изъ которыхъ второй (F-dur) лежитъ на терцію выше перваго (D-dur). Въ первомъ отрывкѣ, для усиленія мелодіи, сопрано соединены съ альтами въ унисонъ, такъ какъ мелодія, порученная однимъ сопрано, была бы нѣсколько слаба; тенора и басы, исполняющіе гармонію, раздѣлены. Во второмъ случаѣ мелодія, лежащая терціей выше, достаточно сильна въ однихъ сопрано, а альты участвуютъ въ сопровождающей гармоніи, вслѣдствіе чего раздѣленіе нижнихъ голосовъ примѣнено иное.

Образцы:

Садко [173] и [177] (см. №№ 205 и 206); сравн. также [189] (та же музыка въ G-dur).
№№ 309, 310. *Псковитянка*, д. I [77].

Въ вышеприведенномъ образцѣ № 307 показано примѣненіе четырехголоснаго хора въ широкомъ расположеніи, ведущаго гармоническій фонъ, при чемъ мелодическая музыкальная мысль сосредоточена въ оркестрѣ. Въ образцѣ № 308 съ подобнымъ же музыкальнымъ содержаніемъ мелодическій рисунокъ порученъ сопрано, а въ сопровождающей гармоніи прочихъ голосовъ имѣется раздѣленіе въ партіи теноровъ.

Образецъ:

№ 308. *Садко* [152].

Въ моментахъ контрапунктическихъ свыше четырехголоснаго сложенія раздѣленія партій вызываются потребностями полифоніи для образованія достаточнаго числа реальныхъ голосовъ. Встрѣчаются подраздѣленія одного голоса на три партіи, напр. 3 сопрано или 3 альта и т. п.

Образцы:

№ 312. *Псковитянка*, д. III [69] — заключительный хоръ.
Сервилія [233] — заключительный хоръ.
Млада, д. IV [35—36] — заключительный хоръ.

Тѣмъ не менѣе фугато и фугообразныя имитаціи для смѣшаннаго хора пишутся обыкновенно четырехголосно; многоголосіе же скорѣе примѣнимо въ голосовыхъ нарастаніяхъ, подобныхъ вышеприведеннымъ образцамъ. Особое вниманіе композиторовъ въ подобныхъ пріемахъ должно быть обращено на расположеніе послѣдняго аккорда, къ которому ведетъ голосовое нарастаніе, какъ къ его вершинѣ и цѣли. Голосоведеніе предшествующаго нарастанія послѣ вступленія каждаго изъ голосовъ должно быть направлено такимъ образомъ, чтобы придать послѣднему аккорду наилучшее по звучности расположеніе. При этомъ полнота созвучій, образуемыхъ въ каждомъ изъ подраздѣленныхъ голосовъ, или въ каждой группѣ, становится весьма цѣнной, а при диссонирующемъ свойствѣ окончательнаго аккорда желаніе выдѣлить характерныя диссонирующія ноты можетъ вызвать потребность нѣкотораго перекрещиванія голосовъ. Предлагаю читателю разсмотрѣть внимательно голосоведеніе и расположеніе окончательныхъ аккордовъ въ предыдущихъ образцахъ.

Пріемъ перекрещиванія голосовъ вообще не долженъ быть случайнымъ. Расположеніе хоровыхъ партій, всегда желательное въ нормальномъ порядкѣ ихъ тесситуръ, можетъ быть нарушаемо лишь не надолго, для выдѣленія мелодическихъ и декламаціонныхъ фразъ одного изъ голосовъ, перемѣщаемаго выше своего сосѣдняго голоса.

Образцы:

Псковитянка, д. I |79|, д. II |5|, д. III |67|.

B. Женскій и мужской хоры.

Для образованія трехголосія въ женскихъ хорахъ раздѣляются или сопрано, или альты: Sopr. I / Sopr. II / Alti, или Sopr. / Alti I / Alti II; въ мужскихъ хорахъ — тенора или басы: Ten. I / Ten. II / Bassi, или Ten. / Bassi I / Bassi II. Тотъ или другой способъ раздѣленія избирается, смотря по тому, который изъ голосовъ долженъ быть выдѣленъ, или въ зависимости отъ тесситуры трехголосныхъ сочетаній. Оба способа раздѣленія смѣняются, свободно переходя другъ въ друга. При четырехголосномъ веденіи хора способъ раздѣленія очевиденъ:

Sopr. I	Ten. I
Sopr. II	Ten. II
Alti I	Bassi I
Alti II	Bassi II

Для выдѣленія мелодическаго хода средняго голоса при сложеніи трехголосномъ можетъ быть примѣненъ слѣдующій способъ: Sopr. I / Sopr. II + Alti I / Alti II, и Ten. I / Ten. II + Bassi I / Bassi II.

При трехголосномъ сложеніи и мелодическомъ преобладаніи верхняго голоса расположеніе аккордовъ можетъ быть широкимъ и тѣснымъ.

Образцы:

Псковитянка, д. I |25—26|, |28—31| (женскій хоръ).
Садко, передъ |181| — мужской хоръ (см. № 27).
№ 311. *Садко* |270—272| — женскій хоръ.

При четырехголосномъ сложеніи расположеніе аккордовъ преимущественно тѣсное; въ противномъ случаѣ положеніе верхняго голоса будетъ слишкомъ высокое, а нижняго—слишкомъ низкое.

Образцы:

Садко |17| — мужской хоръ.
Псковитянка, д. II |36—38| — женскій хоръ (см. № 296).

Случаи двухголоснаго сложенія, преимущественно контрапунктическіе, особыхъ объясненій не требуютъ, равно какъ и одноголосные (унисонные) хоры.

Образцы:

Садко |50| — мужской хоръ.
Млада, начало I дѣйствія }
Псковитянка, д. III |13—15| } женскіе хоры.
Сервилія |26|. }

При чисто гармоническомъ примѣненіи мужскихъ и женскихъ хоровъ расположеніе голосовъ должно быть тѣсное, такъ какъ только при тѣсномъ расположеніи можетъ быть достигнута ровная звучность аккорда въ однородныхъ голосахъ. Трехголосныя аккордовыя послѣдовательности встрѣчаются чаще четырехголосныхъ; иногда же слѣдуетъ ограничиваться одними двузвучіями.

Образцы:

Снѣгурочка |19| — хоръ птицъ.
» |281—285| — хоръ цвѣтовъ (см. № 26).

Въ трехголосныхъ фугато и фугообразныхъ имитаціяхъ въ однородныхъ хорахъ примѣнимъ пріемъ веденія главной темы (вождь и спутникъ) двумя хоровыми голосами, а противосложенія—однимъ изъ голосовъ, вслѣдствіе чего удвоенная тема выступаетъ болѣе сильно и выпукло, чѣмъ противосложеніе.

Образцы:

Садко |20—21|.
* *Царская невѣста* |29—30|.

Женскій и мужской хоры, кромѣ роли самостоятельныхъ хоровыхъ единицъ, выступаютъ какъ отдѣльныя группы смѣшаннаго хора, вступая съ нимъ въ чередованіе.

Образецъ:

Снѣгурочка |198| — гимнъ берендеевъ (см. № 166).

Въ большей части случаевъ женскіе хоры не содержатъ въ своемъ сложеніи дѣйствительнаго баса гармоніи, если этотъ басовый голосъ лежитъ низко, дабы не вести нижній голосъ хора съ нимъ въ октаву. На долю гармоніи женскаго хора приходятся обыкновенно три верхнихъ голоса аккордовъ, а басъ предоставляется одному сопровожденію. Долженъ замѣтить, что въ секстаккордахъ это правило можетъ повести къ образованію пустыхъ квартъ и квинтъ въ хоровой гармоніи, чего слѣдуетъ избѣгать. Въ образцѣ № 311 (*Садко* |270|) случай этотъ избѣгается высокимъ веденіемъ баса; далѣе пустой интервалъ ($\frac{e}{5}$) является лишь на краткій моментъ, а еще далѣе избѣгается встрѣчей всѣхъ голосовъ въ октавѣ ($\frac{h}{h}$). Въ образцѣ же № 304 (*Садко* |83|) низкій гармоническій басъ тщательно избѣгается въ женскомъ хорѣ, а при высокомъ положеніи удваивается.

Въ заключеніе этой главы я считаю нужнымъ высказать слѣдующія замѣчанія:

I. Пріемъ раздѣленія голосовъ несомнѣнно долженъ ослаблять ихъ звучность по сравненію съ голосами недѣленными; между тѣмъ ровность звучности при расположеніи аккордовъ въ оркестрѣ, какъ читатель могъ видѣть изъ предыдущихъ главъ, есть одно изъ требованій хорошей оркестровки. Тѣмъ не менѣе въ хорахъ дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. Оркестръ, даже при большомъ числѣ репетицій, все-таки играетъ *съ листа*,

такъ какъ нѣтъ возможности для музыканта помнить всѣ партіи до малѣйшихъ подробностей. Хоръ, наоборотъ, разучивается для оперы наизусть, а для концертнаго исполненія почти что наизусть. Намѣченныя авторомъ дѣленія хормейстеръ имѣетъ возможность выполнять такъ или иначе, увеличивая или уменьшая численность исполнителей той или другой партіи. Сверхъ того онъ имѣетъ полную возможность, измѣняя нѣсколько динамическіе оттѣнки, уравнивать силу голосовъ дѣленныхъ и недѣленныхъ. Въ оркестрѣ композиторъ имѣетъ дѣло съ великимъ разнообразіемъ тембровъ по характеру и силѣ. Въ хорѣ, помимо различія четырехъ голосовыхъ тембровъ, онъ въ остальномъ встрѣчаетъ однообразіе. Наконецъ, оттѣнки движущагося по сценѣ хора никогда не могутъ быть столь тонки, какъ оттѣнки разнообразныхъ тембровъ оркестра, сидящаго на одномъ мѣстѣ. Въ силу всего высказаннаго можно утверждать, что композиторъ въ дѣлѣ раздѣленія хоровыхъ голосовъ на партіи можетъ поступать рѣшительнѣе, въ дѣлѣ же оркестровки — съ величайшей осторожностью и обдуманностью.

II. Преслѣдуя возможно ровное распредѣленіе силы голосовъ въ хоровомъ аккордѣ трехголосныхъ мужскихъ и женскихъ хоровъ, я часто прибѣгаю къ удвоенію средняго голоса, указанному на стр. 176. При такомъ распредѣленіихо рмейстеръ имѣетъ полную возможность выравнять звучность хора, отбавляя исполнителей отъ одного голоса къ другому. Кстати замѣчу, что, при раздѣленіи хорового голоса на 3 партіи, хормейстеры первымъ сопрано или первымъ тенорамъ даютъ верхнюю партію, а вторыхъ сопрано или вторыхъ теноровъ дѣлятъ пополамъ для остальныхъ двухъ голосовъ. Такое дѣленіе я считаю крайне ошибочнымъ въ виду того, что аккордъ звучитъ неровно. Вообще вниманіе хормейстеровъ слѣдуетъ обратить на усиленіе звучности среднихъ голосовъ, такъ какъ пристрастіе къ выдѣленію верхняго голоса приличествуетъ только мелодіи, но никакъ не гармоніи.

III. Правильное и умѣлое голосоведеніе въ хорахъ есть важный залогъ чистаго и вѣрнаго исполненія. Недостатки голосоведенія ведутъ къ величайшимъ затрудненіямъ для выучки, и часто самый опытный и прекрасный хоръ нельзя

заставить не выйти изъ строя, если голосоведеніе неудовлетворительно. При хорошемъ голосоведеніи и приготовленіи диссонансовъ самыя рѣзкія и необычныя сочетанія, быстрыя и далекія модуляціи исполняются сравнительно легко и увѣренно, что далеко не всѣми композиторами принимается въ разсчетъ, но зато всегда чувствуется и оцѣнивается самими пѣвцами. Для примѣра укажу на весьма трудную модуляцію при диссонирующихъ аккордахъ въ образцѣ № 169 (*Садко* |302|), которая при иномъ голосоведеніи врядъ ли была бы исполнима. Пусть же лучше потрудится надъ задачею композиторъ, чѣмъ безплодно—исполнители.

31 іюля 1905 года.